Hegels
ästhetische Anschauungen

I. Teil:

Die Psychologie des ästhetischen Erlebens.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg

zur

Erlangung der Doktorwürde

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Betty Heimann

aus Hamburg.

Straßburg.

Druck von M. Du Mont Schauberg.

1916.

Von der Fakultät genehmigt am 3. Juni 1916.

Meinen Eltern.

Inhalt.

Einleitung.

Wie Hegels Philosophie subjektiv-objektiv ist (die Welt wird sowohl „erzeugt" als auch „vorgefunden"), so ist auch seine Ästhetik zugleich gegenständlich und psychologisch; unsere Aufgabe besteht in der Herauslösung der psychologischen Seite dieser Doppellehre.

1. Abschnitt: Das ästhetische Erleben überhaupt als absolutes Erleben.

1. Die Kunst gehört zur Sphäre des absoluten Geistes, welcher absolutes Wissen (Sichselberwissen) ist. Wird das ästhetische Erleben dadurch mit den anderen Formen des absoluten Erlebens vermischt und besonders, wird es durch seine Zugehörigkeit zum Wissen intellektualisiert? Was ist Wissen, Geist?

2. Das ästhetische Wissen hat die Form der Anschauung; es ist unmittelbar, begrifflos.

3. Das absolute Erleben in seiner Reinheit: der Enthusiasmus.
   a) Die höhere und die niedere Form der Ekstase,
   b) apollinisch und dionysisch.

4. Das ästhetische Erleben ist Gefühl, Liebe.
   a) Liebe und Vernunft,
   b) Hingabe und Schaffen,
   c) Ruhe und Erregung im Enthusiasmus.

5. Das ästhetische Erleben ist Freiheit, Genuß, Seligkeit, Wehmut und Heiterkeit zugleich.

6. Im absoluten Erleben verklärt, idealisiert der Geist die Welt;

7. er sieht sie als Schein, Schatten.

8. Die Wirkung der Kunst ist Illusion, aber nicht die Täuschung der gewöhnlichen Welt, sondern höhere Wirklichkeit.

9. Scheingefühle oder wirkliche Gefühle? (Die Milderung der Leidenschaften.)

10. Interesseloses Wohlgefallen.

11. Das absolute Erleben wie bei Schopenhauer ein Ausruhen vom Kampf, von der Begierde;

12. aber Unterschied: die Geisteshaltung im absoluten Erleben ist die des Humors.

2. Abschnitt: Das ästhetische Erleben und die Natur.

Das Verhältnis des ästhetischen Naturgenusses und des ästhetischen Kunstgenusses ist doppelseitig; einmal ein Gradunterschied; die Natur ist weniger schön als die Kunst, einmal ein qualitativer Unterschied: nur die Kunst ist schön. Der Widerspruch erklärt sich aus der allgemeinen Doppelheit des Vorfindens und Erzeugens. Der bloßen Rezeptivität erscheint die Natur als unvollkommener, fehlerhafter als die Kunst. Bedenkt man aber, daß der Geist alles erst schön macht, so hat die Natur überhaupt keine selbständige Schönheit mehr, wird erst für die künstlerische Anschauung ästhetisch wertvoll. Trotzdem nun eigentlich diese beiden Verhaltungsweisen zusammengehören, hat H. sie doch getrennt behandelt.

1. Die rezeptive Naturbetrachtung: die Natur ist ein Stufenreich; jede höhere Stufe enthält mehr Leben, mehr Schönheit als die tiefere.
2. Die produktive Naturbetrachtung:
   a) pantheistisch-morgenländisches,
   b) gnostisch-romantisches Naturgefühl.
3. Das Häßliche.

3. Abschnitt: Das ästhetische Erleben und die Kunst.

1. Kapitel: Genießen und Schaffen des Schönen.

Drei Unterscheidungsmöglichkeiten:

a) Genießen rezeptiv, Schaffen produktiv,
b) zwei Arten der Produktivität,
c) Gradunterschied: Schaffen intensivere Produktivität.

Jede der drei Einteilungen hat für H. ihre relative Wahrheit; Vereinigung.

2. Kapitel: Das Kunstschaffen, der Künstler.

a) Genie und Talent.
b) Die Phantasie.
c) Die Anlagen des Künstlers und seine Persönlichkeit.
d) Der Gemütszustand des Künstlers beim Schaffen.
e) Seine Tätigkeit und sein Verhältnis zum Stoffe.

3. Kapitel: Der ästhetische Genuß, insbesondere der Kunstgenuß.

1. Ästhetischer und außerästhetischer Genuß an der Schönheit.
2. Zwei Arten des außerästhetischen Genusses: die bloße Freude am Gehalt, die bloße Freude an der Form.
   a) Außerästhetische Gehaltsfreude:
      α) theoretische,
      β) praktische.

3. Echter ästhetischer Genuß:
   a) Ästhetische Elemente (und Einzelkünste):
      α) Farben,
      β) Töne (und Musik),
      γ) Formen und Proportionen (die Baukunst).
   b) Die Naturschönheit:
      α) die Landschaft,
      β) Tier und Mensch.
   c) Das Kunstwerk (allgemein).

2. b) Außerästhetische Freude an der Form.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548024_0126

Einleitung.

Wenn die vorliegende Arbeit es unternimmt, die Psychologie des ästhetischen Erlebens darzustellen, die in Hegels Philosophie enthalten ist, so muß sie ihr Werk damit beginnen, diese Aufgabe selber in das Licht H.scher Betrachtung zu rücken: Sie muß untersuchen, was Psychologie und Ästhetik bei H. bedeuten, und die Frage beantworten, ob und in welchem Sinne seine Ästhetik psychologisch verfahren könne oder müsse.

H.s Psychologie will keine Beschreibung und Erklärung von Beobachtungen sein, sondern eine Darstellung vom Wesen dessen, was wir psychisch nennen[1]). Das Wesen des Psychischen im Unterschiede vom Physischen erkennen wir am besten da, wo es sich in seiner ausgeprägtesten Form zeigt: am voll entwickelten Menschengeiste. Wie wir die Natur einer Pflanze nicht an ihrem Keime, sondern am ausgewachsenen Exemplar studieren, so schöpfen wir die Kenntnis des Psychischen nicht aus seinen Anfängen, sondern aus seiner Vollendung. Wie aber im Keime — auch objektiv — nichts anderes vorgebildet ist, als was nachher an der Pflanze erscheint[2]), so enthält auch das Psychische auf seiner frühesten Stufe nur die Anlage zu dem, als was es im Zustande der Reife sich erweist; das aber ist der Geist[3]). Der Geist ist die „Wahrheit" und damit das Wesen

[1]) Sie ist nach Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 90) Psychologie eines „idealen Ich", welches aber, weil die Idee die Kraft hat, sich in die Wirklichkeit zu übersetzen, am empirischen Ich erscheint, so daß Erfahrung die Daten zu seiner Konstruktion liefert.

[2]) „Die Keime haben den Baum in sich und enthalten seine ganze Kraft." (Vorlesungen über die Philosophie des Rechts, II. Aufl., S. 22.)

[3]) Hegel an Niethammer (Nürnberg, den 14. Dezember 1808): „In der Mittelklasse gedenke ich gewissermaßen Psychologie, nämlich mehr

des Psychischen. Indem das Wesen des Psychischen als sein Ziel, sein Resultat erscheint, offenbart es sich zugleich als sein immanentes Prinzip. Der Begriff ist Wesen und Telos des Psychischen (als des Geistigen). Es ist aber nicht nur das Ziel das Wesen des Psychischen, sondern sein Wesen ist auch sein Ziel. So sind Intelligenz und Trieb von vornherein in ihm geeinigt: sein Wesen ist Zielstrebigkeit und sein Ziel Wesensentfaltung. Alles Psychische muß so begriffen werden, daß es die Voraussetzung zu der höchsten Form des Geistes bildet, und daß das Hervorgehen des Geistes aus ihm verstanden werde.

Der Inhalt dessen, was wir unter dem Gegenstande der H.schen Psychologie verstehen wollen, ist also die Entwicklung des Psychischen zum Geiste oder umgekehrt: das Wirken des Geistes und sein Sichvollenden im Menschlich-Natürlichen, welches einerseits durch die logische Natur des Begriffes, anderseits durch die ursprünglich noch tierische Grundlage im Anthropos bestimmt ist. Eben dieser Prozeß aber macht seinen Umfang aus[4]), die Lehren vom Leben, von der Seele und vom Geiste in allen drei Formen. Denn im subjektiven Geiste, dessen Behandlung gewöhnlich allein als H.s Psychologie bezeichnet wird, sind tierische Lebendigkeit und Seele vorausgesetzt; und er selbst ist — am objektiven Geiste seine Ergänzung findend — mit diesen zusammen als aufgehoben im absoluten Geiste enthalten.

Der Geist ist Wesen und Ziel des Psychischen; d. h. erkennend verwirklicht er sich selbst. Erkennen aber läßt sich nur das Erkennbare: der Geist. Die Selbstverwirklichung des Geistes ist seine Selbsterkenntnis[5]). Diese aber gewinnt er nur durch die Erkenntnis der Natur als der Erkenntnis seines Gegen-

---

als Geisteslehre, denn als Seelenlehre .... vorzunehmen." (Briefe von und an Hegel, herausgeg. von Karl Hegel 1887, S. 213.)

[4]) „Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen." (Die Phänomenologie des Geistes, herausgeg. von P. J. G. J. Bolland, S. 12.)

[5]) „Daß der Geist dazu kommt, zu wissen, was er ist, dies macht seine Realisation aus." (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, herausgeg. von P. J. G. J. Bolland, § 385, Zusatz.)

satzes und zugleich mit ihr. Der Geist entwickelt sich nur in fortwährender Beziehung zur Außenwelt. Bei H. sind Psychisches und Physisches, Seele und Körper absolut unterschieden, ohne getrennt oder auch nur trennbar zu sein. Für Descartes und seine Nachfolger waren beide (als Substanzen) immerhin gleichartig geblieben, und dennoch war es nicht möglich gewesen, einen Zusammenhang zwischen Denken und Ausdehnung zu entdecken. Stets blieb die Frage: wie kommt die Ausdehnung zum Denken oder (für die Idealisten) die entgegengesetzte: wie kommt das Denken zur Ausdehnung? Jetzt ist Denken, Geist nichts anderes als der Gegensatz zur Ausdehnung (das Ineinander gegenüber dem Außereinander), welcher nur durch die Beziehung, nur die Beziehung auf das, und schließlich die Beziehung des Außereinander ist, — die Einheit, in der es nicht mehr Außereinander, sondern als solches negiert, aufgehoben ist, die Idealität des Bestehenden, der Punkt, von dem aus umgekehrt alles sich ausbreitet und herkommt. Die Natur begreifen, das heißt: ihre rationale Struktur entwickeln[6]). In diesem Tun erkennt der Geist zugleich sich selbst in ihr[7]); Subjekt und Objekt fallen in eins zusammen. Das Sichselbsterkennen des Geistes in der Natur ist aber ebensosehr ein Sichselbsthineinlegen; denn nur in ihm hat sie ihre Rationalität und Idealität. Wer die Natur erkennt, der gibt den Geist her, den er an ihr entdeckt; er ist zugleich produktiv und rezeptiv. Die Natur ist gegeben und wird erzeugt[8]). Die Einheit von Rezeptivität und Produktivität ist die psycho-

---

[6]) H. verbessert die Schellingsche Bezeichnung der Natur als einer versteinerten Intelligenz durch den Ausdruck: „Versteinerte Denkbestimmung". (Enzykl. § 24.)

[7]) „Alles Tun des Geistes ist deshalb nur ein Erfassen seiner selbst und der Zweck aller wahrhaften Wissenschaft ist nur der, daß der Geist in allem, was im Himmel und auf Erden ist, sich selbst erkenne. Ein „durchaus" anderes ist für den Geist gar nicht vorhanden." (Enzykl. § 377, Zusatz.) „Der Geist offenbart daher im anderen nur sich selber, seine eigene Natur." (Enzykl. § 383, Zusatz.)

[8]) „Indem im Nachdenken ebensosehr die wahrhafte Natur zum Vorschein kommt als dies Denken meine Tätigkeit ist, ist jene ebensosehr das Erzeugnis meines Geistes ...." (Enzykl. § 23.)

logische Seite der Einheit von Objekt und Subjekt[9]), diese Einheit gleichsam von innen, von ihrer Entstehung aus, angesehen.

H.s Philosophie ist als „Panlogismus“ — ein Wort, das auch nur cum grano salis verstanden werden darf — Metaphysik und Psychologie zugleich[10]). Sie ist Psychologie, insofern sie nichts Wirkliches und Selbständiges außer dem (menschlichen) Bewußtsein und Denken annimmt und von ihm aus alles zu verstehen sucht[11]). Dies „nichts außer dem Bewußtsein“ heißt nicht, daß das Bewußtsein allein existiert und sonst nichts; sondern es heißt nur, daß alles, was für uns existiert, was wir begreifen können, uns im Bewußtsein gegeben sein muß. „Als Wissenschaft ist die Wahrheit das reine sich entwickelnde Selbstbewußtsein und hat die Gestalt des Selbst....“ (Die Wissenschaft der Logik, Einleitung). Zugleich ist dies aber die adäquate Gestalt der Wahrheit: die Welt ist nur als aufgehobene; ihre Idealität ist ihre Wahrheit. Aber eben dadurch ist auch über das Wesen der Welt etwas gesagt, ein metaphysischer Ausspruch getan. Es ist vorausgesetzt, daß die Welt ihrem Wesen nach begreiflich und damit vernünftig ist. Die Psychologie hat ihre Kehrseite an der Metaphysik, eine schlägt um in die andere. Und ebenso, wie Metaphysik und Psychologie als eine Einheit sich erweisen, so lassen sich auch gegenständliche und psychologische Äs-

---

[9]) Das Formieren vereinigt das Subjektive und Objektive in sich. (Vorlesungen über die Philos. des Rechts, S. 91, II. Auflage.)

[10]) R. Haym (Hegel und seine Zeit, S. 237) nennt die Phänomenologie des Geistes eine transzendental-psychologische Geschichte des Bewußtseins, ebenso Hugo Renner: Eine Anregung für die Forschung nach der historischen Abhängigkeit Hegels. (Philos. Wochenschrift und Literaturzeitung, Bd. VI, S. 195.)

[11]) Leopold Ziegler über den Schelling der Naturphilosophie: Die Natur war ihm kein Reich der Dinge an sich, sondern der phänomenalistisch verstandene Inhalt des bewußtlos-schaffenden Ich-Geistes. (Der abendländische Rationalismus und der Eros. S. 145.) Vergl. Hegel: „Die philosophische Reflexion... produziert mit Bewußtsein, was im empirischen Bewußtsein die Intelligenz bewußtlos produziert und was daher als gegeben erscheint.“ (Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems. Werke I, S. 214.)

thetik[12]) nicht trennen. Wie die Welt eine Einheit von Subjekt und Objekt, Geist und Natur, so ist das Kunstwerk das sinnliche Scheinen der Idee, oder die Einheit von Gehalt und Form. Jene Einheit kam dadurch zustande, daß der Geist auch das durchgreifende und übergreifende Prinzip der Natur ist; er verbindet ihr „Außereinander", er ist „Einheit in der Mannigfaltigkeit"[13]). Er führt die Mannigfaltigkeit des im Raume Zerstreuten durch seine idealisierende, innerlich machende Tätigkeit über in die Einheit des Ich. Nicht anders ist die geistige Punktualität des Subjekts die Vorbedingung jener Einheit, welche das Kunstwerk auszeichnet. Ein solches organisches Ganze kann aus dem toten Stoffe nur entstehen, wenn es durch die Persönlichkeit hindurch gegangen ist[14]). „Die Kunstschönheit ist aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit" (Ästhetik I, S. 4), und nur aus dem Geiste heraus ist sie zu begreifen. Die Kunst wird nicht bloß als eine „gegebene" Wirklichkeit betrachtet; so ist H.s Ästhetik nicht schlechthin objektiv. Aber wir können das Wesen des Geistes in seiner ästhetischen Funktion nur in und an diesen Objektivationen nachweisen (und nicht nur das: was nicht verwirklicht ist, ist auch gar nicht); an sie haben wir uns zu halten, wenn wir die Natur des Schönen erforschen wollen[15]). Deshalb ist für H. die Ästhetik auch keine bloß psychologische Wissenschaft; sie ist doppelseitig.

Wenn wir uns also hier die Aufgabe stellen, H.s Stellung

---

[12]) „Die neueste Entwicklung einer psychologischen Ästhetik ist aus zwei wesentlich verschiedenen Quellen hervorgegangen.... Die zweite Quelle lag in der fortwirkenden Macht der Ideen der romantischen Ästhetik, insbesondere Hegels und seiner Schule." Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie, 6. Aufl. Bd. III, S. 183.

[13]) „Die Natur ist nur Erscheinung. Idee ist sie für uns in der denkenden Betrachtung; also diese ihre eigene Verklärung, der Geist, fällt außer ihr." (Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Ausgabe Bolland, S. 92.)

[14]) „Die Kunst ist .... eine wahre ästhetische Synthesis a priori." Benedetto Croce: Grundriß der Ästhetik. Deutsche Ausgabe von Theodor Poppe, S. 31.

[15]) „Diese Art und Weise der Produktion enthält als subjektive Tätigkeit ganz dieselben Bestimmungen in sich, welche wir objektiv im Kunstwerk fanden." (Ästhetik I, S. 354.)

zu psychologisch-ästhetischen Problemen anzugeben, so besteht unsere Tätigkeit darin, die eine — subjektive — Seite einer subjektiv-objektiven Doppellehre aus ihrer Verschlingung mit der anderen, objektiven Seite soweit zu lösen, daß sie für sich verständlich wird.

1. Abschnitt:

Das ästhetische Erleben überhaupt[16]) als absolutes[17]) Erleben.

Die Selbstverwirklichung des Geistes ist zugleich seine Selbsterkenntnis[18]). Der Mensch wird erst im Verlaufe einer Entwicklung actu zu dem, was er „an sich" ist — Geist: der sich selbst begreifende Begriff. Die Entwicklung des (einzelnen) Menschen (und der Menschheit) ist eine immer größere Klärung und Vervollkommnung des Bewußtseins und Selbstbewußtseins, ein allmähliches Sicherheben zu immer höherer Freiheit des Geistes[19]). Sie durchläuft erst die Stufen des sub-

---

[16]) Das ästhetische Erleben überhaupt umfaßt sowohl das künstlerische Schaffen wie das ästhetische Genießen. H. behandelt beides meistens durcheinandergehend, weil es ihm nur um das Erleben des Menschen zu tun ist, weniger um seine Unterschiede. Im dritten Abschnitt wird uns dieser Punkt näher beschäftigen.

[17]) Das absolute Erleben gliedert sich in das ästhetische, religiöse und philosophische. So verschieden diese Erlebnisweisen im übrigen sein mögen: darin, daß sie absolute sind, stimmen sie überein. Wir dürfen deshalb Schilderungen jeder einzelnen derselben, wo wir sie in H.s Werken antreffen, auch auf die beiden anderen anwenden, solange sie diesen allgemeinen Charakter und nicht die Unterschiede (des Anschauens, Vorstellens, Denkens) betreffen.

[18]) „Wird nun diese Identität von Subjektivem und Objektivem als lebendiger Prozeß erkannt, so besteht sie in einem Doppelvorgang, in einer zweiseitigen Entwicklung: in der Offenbarung Gottes in der Welt und in der Erhebung der Welt zu Gott." (Dr. H. Falkenheim: Hegel, S. 192 in „Große Denker", herausgeg. von E. v. Aster, Bd. 2.)

[19]) Das Ziel der modernen Psychologie deckt sich nach Wundt (Psychologie, Festschrift für Kuno Fischer, S. 54) vollkommen mit dem

jektiven und des objektiven Geistes und vollzieht sich dann in der höchsten Sphäre des absoluten Geistes, der Einheit von subjektivem und objektivem. Solange subjektiver und objektiver Geist noch nicht eins sind — wir haben sie uns besser als Nebeneinander denn als Nacheinander vorzustellen [20]) —, hat die äußere Welt noch nicht das subjektive Innenleben nach sich umgeformt: die Gedanken des Menschen sind noch nicht die wahren. Umgekehrt hat der Geist nicht die Kraft, sich den Schöpfungen des Menschen restlos mitzuteilen und sie völlig mit seinem Gehalte zu erfüllen. Erst im Reiche des absoluten Geistes haben wir das ganze Innere, die frei gewordene, unendliche Subjektivität, und zugleich eine Welt von Schöpfungen, die rein aus ihr als solcher hervorgehen. Das Innere ist ganz eingegangen in das Äußere, das Äußere bloße Verwirklichung des Inneren [21]). Es ist keine Trennung mehr in dieser idealen Region und die Wahrzeichen der vollzogenen Versöhnung sind: die Kunst, die Religion und die Philosophie. Die Kunst ist die erste Stufe des absoluten Geistes; d. h. in ihr (und durch sie) vollbringt der Geist die Vereinigung seiner mit der Natur auf die erste, unmittelbarste Weise.

Die Kunst [22]) gehört also zum Reiche des absoluten Geistes; diese Aussage hat sowohl eine psychologische als auch eine metaphysische Bedeutung: in der Kunst hat der Geist sein absolutes Leben und erlebt zugleich das Absolute. In dieser Sphäre „ist sein Bewußtsein absolut freies und selbst wahrhaftes Bewußtsein, weil es Bewußtsein der absoluten Wahrheit ist". (Vorles. über die Philos. der Religion, S. 2) [23]). Im absoluten Wissen erlebt

---

H.schen. „Es ist die Erkenntnis des geistigen Lebens in der Gesamtheit seiner Entwicklungen von den dunklen Regungen der Einzelseele, von den Anfängen ihres Werdens an durch die Stufenfolge der individuellen Bewußtseinszustände bis hinauf zu den höchsten geistigen Leistungen in Gemeinschaft und Geschichte.

[20]) [21]) Enzykl. des Geistes, § 387, Zusatz.

[22]) Im ersten Abschnitt werden Kunst und Schönheit, im ganzen ersten Teile Schönheit und positiver ästhetischer Wert gleichbedeutend gebraucht werden; die betreffenden Unterscheidungen sind erst später erforderlich.

[23]) „Das ursprüngliche Erlebnis ..., in dem Hegels Weltanschauung

der Geist sich — den absoluten Geist — selber und eben dies sich selber Wissen — das Wissen des Wissens — ist der absolute Geist und ist das reine Wissen. Beide sind nichts anderes und nicht ohne einander.

Die Lehre, daß Kunst, Religion und Philosophie drei (in einander übergehende) Formen des absoluten Wissens sind, ist oft bekämpft worden. Man hat erstens behauptet, daß H., indem er die Selbständigkeit, die Kant für diese drei Provinzen von Geisteserzeugnissen in Anspruch genommen hatte, nicht habe anerkennen wollen, zugleich die Unterschiede zwischen dem ästhetischen Genießen, dem religiösen Fühlen und dem philosophischen Denken verwischt habe, und man hat zweitens ihre Auffassung als Formen des Wissens eine Intellektualisierung genannt[24]).

Aber was ist Wissen? Wissen ist jede theoretische, also nicht praktische Beziehung zur Außenwelt. Im Erkennen assimiliert sich der Mensch die Gegenstände auf eine ideelle Weise, er stellt eine Identität her von Subjekt und Objekt[25]). Diese

---

wurzelt, besteht gerade in dem Innewerden des Absoluten, wie es unser Geist in der Durchbrechung der Schranken seiner Endlichkeit erfährt." (Falkenheim; Hegel, S. 187.)

[24]) Der dritte Einwurf, sie seien unberechtigterweise Weise in ein Verhältnis des Früher und Später, des Tiefer und Höher gebracht worden, geht uns hier noch nichts an. Daß H. drei völlig verschiedene, voneinander unabhängige psychische „Vermögen" nicht annehmen konnte, sondern alle Betätigungsweisen des Geistes als Abwandlungen seiner einzigen Grundfunktion, der Selbstverwirklichung auffassen mußte, geht aus seiner Überzeugung von der Einheitlichkeit des Geistes hervor. Der notwendige Zusammenhang zeigt sich am deutlichsten bei der Gegenüberstellung H.s mit Hermann Cohen. H. faßt Kunst, Religion (in welcher nach der Rechtsphilosophie das Wesentliche die Sittlichkeit ist) und Philosophie als Religion zusammen (Enzykl. § 554) und Cohen, der von den drei selbständigen Bewußtseinsarten des Fühlens, Wollens und Erkennens ausgeht, kommt dazu, das Religiöse ein „Mischprodukt" zu nennen. (Die Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. I, S. 168.)

[25]) „..... beim Erkennen ist es überhaupt darum zu tun, der uns gegenüberstehenden objektiven Welt ihre Fremdheit abzustreifen, uns, wie man zu sagen pflegt, in dieselbe zu finden, welches ebensoviel heißt, als das Objektive auf den Begriff zurückzuführen, welcher unser innerstes Selbst ist." (Enzykl. § 194, Zusatz.)

Identität läßt ihn das Wesen der Dinge erfassen, ihn eindringen in ihre eigentümliche Natur. Im absoluten Wissen ergreift der Geist die absolute Grundlage der Welt, ihre Wahrheit[26]), ihre Vernünftigkeit, das Allgemeine im Besonderen, kurz die Idee[27]). Dabei ist es nicht nötig, daß dieses Wissen immer um sein Wissen wisse. Das geschieht erst, wo es sich in ausdrücklichen Begriffen bewegt: in der Philosophie. In der Religion und in der Kunst ist das Erkennen sich seines eigenen Charakters nicht bewußt; es reflektiert nicht darüber, es macht sich keine Gedanken. Das Wissen von der Idee, das dem Bewunderer der Schönheit aufgeht, ist kein Denken.

Damit enfällt zunächst der Einwand, daß H. nicht zwischen dem ästhetischen und dem wissenschaftlichen Bewußtsein unterschieden habe; er wird nicht müde zu betonen, daß die Kunst sich nicht dem Verstande, sondern den Sinnen und der Einbildungskraft darbiete[28]). Was die „Intellektualisierung" anbetrifft, so muß man unterscheiden zwischen der Beschreibung der ästhetisch-psychologischen Phänomene und ihrer philosophischen Deutung. Nur mit jener hat sich die

---

[26]) Auch das Wort „Wahrheit" bezeichnet bei H. keine logische, sondern eine metaphysische Kategorie. Die „Übereinstimmung der Vorstellung" mit einem „Gegenstande" ist nur „subjektiv", „formal" die Wahrheit, die „bloße Richtigkeit". Im objektiven Sinne heißt das Wahre „die Übereinstimmung des Objekts, der Sache mit sich selbst, daß ihre Realität ihrem Begriffe angemessen ist". (Enzykl. § 213, Zusatz, § 246, Zusatz.)

[27]) „Erkenntnis der Idee ist ..... der Zweck aller Kunst", sagt der „Irrationalist" Arthur Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung, S. 322, Ausg. Reclam. Werke Bd. I) in Übereinstimmung mit dem großen „Rationalisten". „Die alte Ästhetik sagte: im Schönen erscheint die Idee; uns ist der Ausdruck Idee fremd geworden.... Aber was sie damit ungefähr sagen wollte, behält seine Richtigkeit. Das Schöne ist nicht bloß schön, sondern auch wahr... Das Schöne erschließt uns das Leben in seinen typischen Kräftegestaltungen und Zusammenhängen." Theodor A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie (Zeitschr. für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. 8, S. 552).

[28]) „...die Kunstschönheit stellt sich dem Sinne, der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft dar, sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Produkte erfordert ein anderes Organ als das wissenschaftliche Denken." (Ästhetik I, S. 8.)

Psychologie zu beschäftigen, und sie ist, wie der zuletzt angeführte Ausspruch beweist, durchaus nicht intellektualistisch, sondern wird den Tatsachen der Erfahrung völlig gerecht. Ob aber die Deutung der ästhetisch-psychologischen Erscheinungen eine intellektualistische Umdeutung ist, darüber hat nicht mehr die Psychologie zu befinden, sondern die Metaphysik, weil sie allein unter die Schicht des erscheinungsmäßig Gegebenen hinabgreift[29]). Die Psychologie muß dabei stehen bleiben, daß H. ausdrücklich sagt, die Kunst sei für die Anschauung da, nicht für den Verstand.

Die Anschauung, welche alles Empfundene, nicht bloß das durch den Gesichtssinn Vermittelte objektiviert (Enzykl. § 448, Zusatz), unterscheidet sich von der Empfindung dadurch, daß sie ein geistiges und vergeistigendes Verhältnis zu ihrem Gegenstande hat und sich auf das Allgemeine in ihm bezieht (Enzykl. § 449, Zusatz). „In allem menschlichen Anschauen ist Denken"; (Enzykl. § 24, Zusatz). Die wahre Anschauung ist durch das Denken vermittelt, d.h. der bereits erworbene geistige Inhalt ist in ihr „aufgehoben"; er ist in den „Schacht" des Unterbewußtseins, in die „einfache Nacht des Geistes" hinabgesunken, daraus er beim Vollzug des Anschauungsaktes wieder an die Oberfläche aufsteigt[30]). Zugleich ist die Anschauung unmittelbares Wissen[31]):

---

[29]) Ihrer Entscheidung aber müßte eine weitläufigere Untersuchung vorhergehen, als hier Platz finden kann.

[30]) „Die vollendete Erkenntnis gehört nur dem reinen Denken der begreifenden Vernunft an und nur derjenige, welcher sich zu diesem Denken erhoben hat, besitzt eine vollkommen bestimmte, wahrhafte Anschauung; bei ihm bildet die Anschauung die gediegene Form, in welche seine vollständig entwickelte Erkenntnis sich wieder zusammendrängt." (Enzykl. § 449, Zusatz; vergl. auch § 447, Zusatz.) Gustav v. Allesch: „Unter Anschauung ist nämlich nicht bloß das einfache Erfassen eines Inhaltes durch einen Wahrnehmungs- oder Vorstellungsakt, sondern das gesamte Erlebnis gemeint mit allem, was wir an Auffassung, Einstellung, Disposition und Wissen über die dargebotene Sache dabei aktualisieren." (Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie, Zeitschr. für Psychol. Bd. 54, S. 414.)

[31]) „... Anschauen, dies ist nichts anderes als unmittelbares Bewußtsein." (Rel. Philos. S. 238.) Ob wir etwas unmittelbar oder ver-

sie ist einfach und sogleich da; ohne weiteres ergreift sie den Gehalt und das Wesen des Angeschauten.

Es ist kein Widerspruch, daß die Aufnahme des Schönen ein geistiges Tun ist und dennoch „bewußtlos" vorsichgeht. Daß nach Kant das Schöne ohne Begriff gefällt, heißt nichts anderes, als daß wir uns bei Betrachtung des Schönen des Begriffs und der Subsumtion unter denselben nicht bewußt werden, und die Trennung des einzelnen Gegenstandes und allgemeinen Begriffs, welche im Urteil sonst vorhanden ist, nicht vor sich gehen lassen" (Ästhetik I, S. 76). Dasselbe bedeutet die „Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes" [32]).

Die Anschauung des Schönen ist ein (bewußtloses) unmittelbares Wissen, eine völlige Versenkung des Subjektes in das Objekt [33]). Die „intellektuale Anschauung [34]), die reine Betrachtung oder Kontemplation ist die Weise, in der das Absolute erlebt wird. Schon der Ausgang vom Absoluten weist darauf hin, daß die Ekstase für H. die adäquate Form des ästhetischen (bzw. religiösen) Ergriffenseins ist [35]). Der Gemütszustand, in dem das absolute (das ästhetische sowohl wie das religiöse und philosophische) Erleben zu seinem Höhepunkt kommt, ist der Enthusiasmus oder die Verzückung.

---

mittelt nennen, hängt nur davon ab, womit wir es vergleichen; alles ist zugleich vermittelt und unmittelbar, mit Verschiedenem verglichen.

[32]) Es ist eine falsche Meinung, daß der Zweck „nur auf bewußte Weise existiere; der Instinkt ist die auf bewußtlose Weise wirkende Zwecktätigkeit". (Enzykl. § 360.) H. spricht auch von einem Instinkte der Kunst. (Ästh. I, S. 445; III, S. 446.)

[33]) „In dem Anschauen sind wir in die Gegenstände versenkt, sie erfüllen uns." (Rel. Philos. S. 338, ähnl. S. 321.)

[34]) Ich = Ich, die intellektuale Anschauung oder reines Denken ist das reine Sein. (Enzykl. § 86 über „intell. Anschg. vgl. auch Enzykl. § 449, Zusatz.)

[35]) „Unter dem Namen der Ekstase fasse ich eine Reihe Bewußtseinszustände zusammen, die nach Qualität und Intensität verschieden sind. Das gemeinsame Merkmal ist das Fehlen des Gegensatzes von Ich und Nicht-Ich, Ich und Außenwelt, oder, in der Sprache der spekulativen Philosophie, die erlebte Identität von Subjekt und Objekt, der Bewußtseinszustand, dessen Hypostasierung das Absolute ist." P. Beck: Die Ekstase. S. 26.

H. unterscheidet zwei Formen der Ekstase: die niedere, pathologische, und die höhere, geistige[36]). Die niedere ist durch sinnliche Mittel hervorgerufen, durch berauschende Getränke oder Dämpfe, rasende Bewegung und dergleichen. Sie ist der „Naturzustand der Begeisterung", in dem z. B. die Pythia zu Delphi, durch Dämpfe betäubt, Orakelworte aussprach (Ästhetik II, S. 42, 69, Enzykl. § 406), eine „bewußtlose Begeisterung", der „ungebändigte Taumel der Natur in selbstbewußter Gestalt (Phän., S. 659) oder auch der Zustand, „in den sich die verrückten Indier, Brahmanen, Mönche und Nonnen versetzten", welcher zuletzt nur „eine gänzliche Lehre" sei. Es gibt aber auch einen höheren Enthusiasmus, „die reine theoretische Betrachtung, die höchste Ruhe des Denkens" ist, „aber zugleich die höchste Tätigkeit, die reine Idee Gottes zu fassen und sich derselben bewußt zu werden" (Phil. d. Rel., S. 593). Der Unterschied beider besteht in erster Linie in dem Fehlen der Besonnenheit in einem Falle, ihrem Vorhandensein im andern. Während die bloß sinnliche Raserei ein völliges Außersichsein (Phän., S. 660) des Selbst mit sich führt, ist das Bewußtsein in der geistigen Ekstase nur den „endlichen Zuständen des Lebens und der Körperlichkeit" entrückt und um so mehr bei sich selbst, in seiner wahren Heimat, in Gott[37]).

Diese Unterscheidung H.s hängt zusammen mit seiner Stellung zu dem Hauptthema der Romantik, dem Probleme des Dionysischen und des Apollinischen. Weil seine Auffassung von der späteren, durch Nietzsche aufgekommenen

---

[36]) „Μανίας δέ γε εἴδη δύο τὴν μὲν, ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην."

Plato, Phaedrus (Teubner), S. 250.

[37]) „Denn das Mystische ist nicht Verborgenheit eines Geheimnisses oder Unwissenheit, sondern besteht darin, daß das Selbst sich mit dem Wesen eins weiß, und dieses also geoffenbart ist." (Phän. S. 658.) Das absolute Wissen ist nicht mehr Wissen von Einzelheiten; aber deshalb ist es nicht Bewußtlosigkeit. Das Absolute ist nicht die Nacht, in der „alle Kühe schwarz sind" (Phän., Vorrede S. 10), das Selbstbewußtsein soll in Gott nicht nur untergegangen, sondern auch erhalten bleiben. (Phän. S. 11.)

wesentlich abweicht, darf sie nicht übergangen werden. H. faßt alle ekstatischen Zustände niederer Art, den Alkoholrausch, den Traum, das Hellsehen des „tierischen Magnetismus“ zwar nicht ausdrücklich, aber der Sache nach als dionysische zusammen und setzt sie der apollonischen Besonnenheit entgegen, die er als höhere Stufe daraus hervorgehen läßt, jene als aufgehobenes Moment in sich enthaltend [38]).

Daher ist alle reife Kunst apollinisch [39]), und dionysisch nur die noch mehr oder weniger rohen oder unausgeglichenen Erzeugnisse der Frühzeit. Dionysisch sind die „maßlosen“ Fratzen der asiatischen Malerei, Plastik und Architektur, die wirren Erzählungen der indischen Epen ebensowohl wie die hebräischen Psalmen, die dithyrambische Lyrik und die Spiele der Griechen, das primitive Volkslied und die ursprüngliche Musik. Die reife abgeklärte Musik ist so gut apollinisch wie die Plastik auf ihrem Gipfel und das homerische Epos. „Vernehmen“ ist sogar höher, geistiger als „Schauen“.

Durch Nietzsche ist eine andere Auffassung des Verhältnisses entstanden. Die musischen Künste sind in einen Zusammenhang mit der dionysischen Eregung, die plastischen mit der apollinischen Ruhe gebracht. Beide stehen jetzt nicht mehr über — resp. unter —, sondern nebeneinander [40]). Sie verhalten

---

[38]) „Die Begeisterung, die noch ein Element des Natürlichen in sich trägt, die begeistigende Naturgewalt des Weins, Spiele, dramatische Aufführungen usf. sind dem Dionysos zugeteilt, ...“ (Ästhetik II, S. 83), während der lykische Apoll das Licht, das Wissen bedeutet. Bei den späteren Griechen sind die alten Naturgewalten vom Throne gestoßen und an den Saum der Welt jenseits des Selbstbewußtseins verwiesen. (Phil. d. Rel. SS. 485, 487.)

[39]) „In demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu sein, dies ist das Geheimnis der wahren Poesie, dadurch unterscheidet sich die apollinische Begeisterung von der bloß dionysischen.“ (Schelling II, 4: 25.) Vergleicht man freilich die „Poesie“ mit der Philosophie, so ist jene selbst noch primitiv, dionysisch. Die Kunst „ist der indische Bakchos, welcher nicht der klare, sich wissende, sondern der begeisterte Geist ist, der in Empfindung und Bild sich einhüllende, worunter das Fruchtbare sich verbirgt.“ (H. in der Jenenser Periode, zitiert nach Karl Rosenkranz: Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben, S. 197.)

[40]) Trotzdem hat u. a. Hugo Spitzer (Apollinische und dionysische Kunst, Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstw., Bd. I) dem reiferen

sich wie Herabsetzung und Steigerung einmal des intellektuellen, einmal des emotionellen, volitiven Verhaltens[41]). Das Resultat ist insofern dasselbe, als zum Zustandekommen des idealen Kunstwerks ein Ineinanderwirken beider Formen gefordert wird[42]).

In der Ekstase hört nicht nur die Trennung von Subjekt und Objekt auf, sondern es gehen auch die verschiedenen psychischen Tätigkeiten ineinander über. Schauen ist Fühlen und Fühlen ist Schauen für den Entrückten. „Die Entgegensetzung des Anschauenden und des Angeschauten (hier Gottes), daß sie Subjekt und Objekt sind, fällt in der Anschauung selbst weg....; ein Mensch, der ganz in die Anschauung der Sonne versunken wäre, wäre nur ein Gefühl des Lichts, ein Licht-Gefühl als Wesen." (Der Geist des Christentums, S. 316, Hegels theol. Jugendschriften, herausgeg. von Dr. Hermann Nohl)[43]).

Gefühl irgend eines Inhaltes (der Schönheit, des Rechts) ist die völlige Hingabe an ihn, die restlose Verschmelzung mit ihm und das Erfülltsein davon[44]). Durch das Gefühl allein

---

Menschen die Freude an der affektfreieren, dem kindlichen die Lust an der emotionellen Kunst zugesprochen.

[41]) Traum und Rausch! — Nietzsche: die Geburt der Tragödie, Taschenausg. d. Werke, Naumann, Bd. I S. 52. Ähnlich E. Lucka: Die Phantasie, S. 93, Richard Müller-Freienfels: Zur Psychologie der Erregungs- und Rauschzustände (Zeitschr. f. Psychol. Bd. 57), Julius Pap: (Kunst und Illusion), „Hypnose und Rausch kehren im Bereiche ästhetischer Schönheits-Ekstase als Verzückung und Begeisterung wieder." S. 19.

[42]) So sagt z. B. Hermann Cohen (Ästh. d. rein. Gef., Bd. I, S. 171), auf dem Gipfel der griechischen Kunst gebe es keine Trennung mehr zwischen Apollo und Dionysos.

[43]) H. Aschkenasy (Grundlinien zu einer Phänomenologie der Mystik, Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik, Bd. 142, Heft 2) nennt „die mystische Stimmung eine Synthese aller inneren Erfahrungsmöglichkeiten", S. 145. Julius Pap (Kunst und Illusion, S. 25): „die Sinnesgebiete durchdringen einander aufs innigste, die Gefühle beeinflussen nicht nur das Schauen, sie verwachsen damit bis zur Untrennbarkeit...."

[44]) „Wenn man nun auf diese Weise sagt, Gott, Recht, etc. soll auch in meinem Gefühl, in meinem Herzen sein, so drückt man damit nur aus, daß es nicht bloß von mir Vorgestelltes, sondern ungetrennt identisch mit mir sein soll. Ich als Wirklicher, als Dieser soll durch und durch so bestimmt sein. (Phil. d. Rel. S. 110.)

wird ein Gegenstand wirklich mit der Subjektivität verknüpft, in sie aufgenommen (Ästhetik I, S. 355). Das Gefühl ist das Subjektivste. „Es ist Gefühl irgend eines Inhalts und zugleich Selbstgefühl. Im Gefühl genießen wir uns so zugleich, unsere Erfüllung von der Sache". (Philos. d. Rel., S. 114, Enzykl. § 446, Zusatz). Das Gefühl, welches so nur die formale Bestimmung des Erfülltseins von einem Gegenstande aufweist, trägt in sich keine Merkmale dieses Gegenstandes, sondern es ist gleichmäßig fähig, jeden beliebigen Inhalt in sich aufzunehmen, den wertvollsten wie den elendesten (Enzykl. § 447, Pil. d. Rel., SS. 104, 115). Die verschiedenen Gefühle (Rechtsgefühl, religiöses Gefühl, usw.) unterscheiden sich daher nur ihrem Objekte nach, d. h. durch die zugrunde liegenden und begleitenden Vorstellungen und Gedanken (Philos. d. Rel., S. 110); sie zeigen aber in ihrer Erscheinungsweise keinerlei Unterschiede: als Gefühle sind sie gleichartig. Daher ist es auch nicht möglich, eine Ästhetik vom Gefühle des Subjektes aus, eine rein psychologische Ästhetik aufzubauen[45]).

Das Gefühl, welches das Schöne in mir erweckt, meine Hingabe an das Kunstwerk, ist nichts anderes als die Liebe[46]) zu ihm. „Soll... der Geist in seiner affirmativen Versöhnung durch die Kunst eine geistige Existenz erhalten, in welcher er nicht als reiner Gedanke, als ideell gewußt ist, sondern empfunden und angeschaut werden kann, so haben wir als einzige Form, welche die gedoppelte Forderung der Geistigkeit auf der einen, der Erfaßbarkeit und Darstellbarkeit

[45]) Die „Unterschiede der Empfindung" sind keine „der Sache selbst" (Ästhetik I, SS. 42, 43). Auch sind die Feststellungen der empirischen Psychologie, die sich auf einzelne Beobachtungen stützt, nur zufällige, nicht notwendige und wesentliche. Im übrigen läßt sich die Abneigung H.s gegen eine psychologische Ästhetik auch aus der folgenden Bemerkung Robert Sommers verstehen: „aus dieser Entartung der subjektivistischen Ästhetik zu einer Verherrlichung der Leidenschaft erklären sich neben Kants scharfer Opposition auch die abfälligen Urteile, welche von den Klassikern über diese Ästhetik gefällt worden sind." (Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller.)

[46]) Aber die göttliche Liebe, in der „die Idee der Liebe in ihrer Allgemeinheit zum Vorschein kommt" (Ästhetik II, S. 151).

durch die Kunst auf der andern Seite erfüllt, nur die Innigkeit des Geistes, das Gemüt, die Empfindung übrig. Diese Innigkeit, welche dem Begriff des in sich befriedigten freien Geistes allein entspricht, ist die Liebe“ (Ästhetik II, S. 149). „In einem Apoll, einer Venus muß man wohl den Marmor, den zerbrechlichen Stein vergessen, und sieht in ihrer Gestalt nur die Unsterblichen und in ihrem Anschauen ist man zugleich von dem Gefühl ewiger Jugendkraft und der Liebe durchdrungen“ (Der Geist des Christentums S. 300). „Das wahrhafte Wesen der Liebe besteht darin, das Bewußtsein seiner selbst aufzugeben, sich in einem anderen Selbst zu vergessen, doch in diesem Vergehen und Vergessen sich erst selber zu haben und zu besitzen“ (Ästhetik II, S. 149). „Die Liebe... gehört der Subjektivität an, das Subjekt aber ist dieses für sich bestehende Herz, das, um zu lieben, von sich selbst ablassen, sich aufgeben, den spröden Punkt seiner Eigentümlichkeit opfern muß. Dies Opfer macht nun das Rührende in der Liebe aus, die nur in der Hingebung lebt und empfindet..... Die Rührung ist das Gefühl des dialektischen Widerspruchs, die Persönlichkeit aufgegeben zu haben und doch selbständig zu sein, ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist“ (Ästhetik III, S. 36). So wird die Liebe auch als eine Rückkehr aus der Trennung, eine Versöhnung des Menschen mit der Welt bezeichnet. Die Kunst, die in der Liebe zum Schönen wurzelt, ist die Harmonie, in der die Mißklänge des Lebens sich auflösen. Die Liebe ist „Empfindung des Ganzen“, „der heilige Geist“, das „Gefühl des Zusammenhangs mit dem All“; in der Liebe offenbart sich das Leben Gottes.

Die Liebe vollbringt auf dem Boden des Gefühls dasselbe, was die Vernunft[47]) im Felde des Gedankens tut. „Wie die Vernunft als Prinzip allgemein geltender Gesetze sich selbst in jedem vernünftigen Wesen wiedererkennt“, so lebt die Liebe in anderen, ist in ihnen tätig, findet sich selbst“. (Wilhelm Dilthey:

---

[47]) „Die Vernunft sucht nicht das Eigene“, sagt H. in der Anrede an seine Zuhörer, die er bei der Eröffnung seiner Vorlesungen in Berlin am 22. Oktober 1818 gehalten hat (Enzykl. S. LXXII); so spricht die Schrift von der Liebe, daß sie das Ihre nicht suche!

Die Jugendgeschichte Hegels, Abhandlungen der Berliner Akademie 1905, S. 16). Die wesentliche Übereinstimmung von Liebe und Vernunft tritt auch in jener Erzählung hervor, welche H. in einem kleinen Aufsatze: Wer denkt abstrakt? (Werke XVII, S. 400) beleuchtet. Eine alte Frau, die das Haupt eines hingerichteten Mörders auf dem Schafott liegen sieht, macht die Bemerkung, wie schön doch die Sonne sein Haupt beglänze, und H. fügt hinzu: „Sie erhob ihn von der Strafe des Schafotts in die Sonnengnade Gottes.“ Die unendliche Liebe sieht über die kleinen Unterschiede der Endlichkeit hinweg und läßt das Böse als ein Nichtiges nicht gelten (Philos. d. Rel., S. 82), ebenso wie das Auge der Vernunft den Wahn der absoluten Trennung durchschaut und die wahrhafte Einheit, die Einheit in der Idee erblickt[48]). Diese Einheit aber wird ja von der Vernunft nicht schlechthin vorgefunden, sondern auch erzeugt[49]); und ebenso ist nun die Liebe kein bloßes Aufnehmen dessen, was geliebt wird; sie richtet sich tätig, schaffend auf ihren Gegenstand[50]). „Eine untätige Liebe hat kein Sein.“ (Phänom., S. 370.) Die Liebe ist Geist, und der Geist ist Tätigkeit[51]), sein Wesen ist, sich zu manifestieren. In der Liebe

[48]) Diese Einheit ist keine in der Substanz, sondern eine in der Idee! „Die Lebendigkeit als natürliche zerfällt zwar in die unbestimmte Vielheit Lebendiger, die aber an ihnen selbst subjektive Organismen sind und es ist nur in der Idee, daß sie Ein Leben, Ein organisches System sind.“ (Enzykl. § 337.) Man beachte das „nur“! — Was aber hier für die Subjektivität gilt, gilt erst recht für die Persönlichkeit. Ohne weiteres läßt sich daher der Einwand Max Schelers gegen alle pantheistischen Liebestheorien (Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß, SS. 29, 30), die Liebe sei in ihnen als bloße Selbstliebe keine echte Liebe, nicht auch auf die H.s ausdehnen, der ja auch nicht als Pantheist schlechthin bezeichnet werden darf. Vgl. auch S. 43 f.

[49]) „Das Fassen ist nicht ein passives Aufnehmen, sondern indem der Geist auffaßt, ist dies Fassen zugleich seine Tätigkeit.“ (Phil. d. Rel. S. 574.)

[50]) K. F. E. Trahndorff (Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst, § 48): „Im Bilden wird die Liebe zur Tat.“ Gabriel Séailles (Essai sur le génie dans l'art, p. VII): „L'homme n'aime pas seulement la beauté, il la crée.“

[51]) „Die Natur des psychischen Lebens besteht in Tätigkeit.“

findet eine Tätigkeit, ein Erzeugen und Schaffen statt so gut wie in Gott (im Logos, in der Sophia), im Leben überhaupt. (Phil. d. Rel., SS. 605, 640.) „Nach Platon waltet in der Liebe das unbewußte Streben des vergänglichen Lebens nach Unsterblichkeit; aus der Vereinigung der Liebenden soll eine Fortdauer des Lebens hervorgehen, die in der Abfolge der Geschlechter die Unsterblichkeit verwirklicht. Hegel sagt, daß die Liebe strebt, „das Sterbliche zu vereinigen und unsterblich zu machen". (Wilhelm Dilthey: Die Jugendgeschichte Hegels, S. 109) [52]). Die Liebe ist ein Hinausheben des Natürlichen über den Tod. Was wir lieben, wollen wir der Vergänglichkeit nicht preisgeben. Was in der Wirklichkeit schnell wieder untergeht, das wollen wir festgehalten haben für die Ewigkeit. Damit wird es die Aufgabe des Künstlers, „das Flüchtige bleibend zu machen". Wie der Maler die vorüberhuschenden Lichteffeckte, die veränderlichen Bewegungen der Körper zu dauerhaften Gebilden verfestigt, so hebt der lyrische Dichter die rasch wechselnden Stimmungen über den Augenblick hinaus und bewahrt sie für die Nachwelt.

So tritt die Liebe in eine Beziehung zur Vergänglichkeit. Aber noch enger ist diese Verbindung: die Liebe selbst, die Entäußerung des Ich, ist der Untergang der Persönlichkeit.

„Denn wo die Lieb' erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkele Despot [53]),
Du laß ihn sterben in der Nacht
Und atme frei im Morgenrot."

Die Liebe ist Hinsterben und Leben zugleich, freies, seliges Leben. Höchstes Leben aber ist Schaffen. Der altbekannte Zusammenhang zwischen Tod und Zeugung ist keine äußere Verknüpfung, sondern er wird im Akt der Liebe selbst voll-

---

H. Höffding: Über Wiedererkennen, Assoziation und psychische Aktivität. (Vierteljahresschrift f. wissenschaftl. Philos. u. Soziol., Bd. 14, S. 293.)

[52]) Kunst erscheint als Wille zur Verewigung heute bei Erich Major: Die Notwendigkeit einer Ästhetik vom Standpunkte der Produktivität (Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., Bd. 8), und bei Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 37.

[53]) Spricht H. mit Dschelaleddin Rumi (Enzykl. § 573).

zogen. In der Liebe, in der mystischen Vereinigung wird der Tod erlebt. Alles Treiben und Verlangen der Seele hat das zwiefache Ziel, sich hinzugeben und zu erhalten, sich zu verlieren und zu gewinnen. Ein fortwährendes Sterben und Sichselbstgebären ist der Rhythmus des psychischen Geschehens. Die beiden Phasen dieser Bewegung kommen im Absoluten zur Deckung: hier stirbt der endliche Geist, während der unendliche ersteht [54]). Todessehnsucht und Lebensdrang, die Pole alles menschlichen Erlebens finden Erfüllung in der Ekstase. Das gibt ihr die zentrale Bedeutung für das absolute Erleben, läßt sie als das erlebnismäßige Korrelat des Absoluten erscheinen [55]). So ist das absolute Erleben, die Ekstase, ein Tod im Leben und ein Leben, das den Tod in sich birgt. „... nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes." (Phil. d. Rel., S. 20 [56]).)

Entsprechend dieser Synthese von Hingabe und

---

[54]) „Der Geist ist ewig dies, sich abzusterben, sich endlich zu machen in der Natürlichkeit, aber durch die Vernichtung seiner Natürlichkeit kommt er zu ihm selbst." (Phil. d. Rel. S. 365.) „Die Überwindung der Negation ist aber nicht ein Ausziehen der menschlichen Natur, sondern ihre höchste Bewährung selbst im Tode und in der höchsten Liebe." (Ebenda, S. 657.) „Gott nämlich erhält sich in diesem Prozeß und dieser ist nur der Tod des Todes." (Ebenda, S. 657.) „Der Schmerz und Tod der sich ersterbenden Subjektivität verkehrt sich zur Rückkehr in sich, zur Befriedigung, Seligkeit, und zu jenem versöhnten, affirmativen Dasein, das der Geist nur durch die Ertötung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag. Diese Grundbestimmung betrifft deshalb nicht nur das Faktum des von der Naturseite her an den Menschen herantretenden Todes, sondern ist ein Prozeß, welchen der Geist auch unabhängig von dieser äußerlichen Negation, um wahrhaft zu leben, in sich selber durchführen muß." (Ästh. II, S. 129.)

[55]) Nach Wilh. Worringer haben diese zwei Grundtriebe ihre ästhetische Form als Abstraktions- und Einfühlungsdrang, deren Wurzel der Selbstentäußerungstrieb ist. (Abstraktion und Einfühlung, S. 14.) Diese gemeinsame Herkunft bewährt sich uns in der gemeinsamen Mündung in das alles in sich aufnehmende Meer der Ekstase.

[56]) Denn wer sein Leben erhalten will, der wird's verlieren, wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird's finden!

Selbstbehauptung, von Leiden und Tun werden in Schilderungen ekstatischer Zustände die beiden Momente der Ruhe und Bewegung hervorgehoben. Es wird in der mystischen Verzückung die tiefste Stille und Befriedigung, zugleich aber die ungeheuerste Erregung empfunden[57]). Diese Stille im Sturme, diesen Frieden im Handeln erlangt der Geist nur da, wo seine Tätigkeit seinem Wesen entspricht, ihn mit sich selbst versöhnt und frei macht. In der „Region des absoluten Geistes (näher der Religion) entladet sich der Geist aller Endlichkeit" und gewinnt „die letzte Befriedigung und Befreiung; denn hier verhält sich der Geist nicht mehr zu etwas anderem und Beschränktem, sondern zum Unbeschränkten und Unendlichen und das ist ein unendliches Verhältnis, ein Verhältnis der Freiheit und nicht mehr der Abhängigkeit". (Phil. d. Rel. S. 2.) Frei ist der Geist dort, wo er im Verhältnisse der Liebe und nicht des Zwanges steht[58]). „Als Empfindung bestimmt ist dies Verhältnis der Freiheit der Genuß, den wir Seligkeit nennen...". (Phil. d. Rel., S. 2.) „Die höhere Einigkeit meines Selbstbewußtseins überhaupt mit dem allgemeinen, die Gewißheit, Sicherheit und das Gefühl dieser Identität ist Liebe, Seligkeit." (Phil. d. Rel., S. 107.) So wird selbst die Vereinigung mit Gott zu einem Genusse: „Das Letzte in dieser Sphäre ist der Genuß dieser Aneignung der Gegenwärtigkeit Gottes. Es handelt sich eben um die bewußte Gegenwärtigkeit Gottes, Einheit mit Gott, die unio mystica, das Selbstgefühl Gottes." (Phil. d. Rel., S. 690.) Dieses „Selbstgefühl Gottes" ist aber das Selbstgefühl des Menschen[59]). Es ist der

---

[57]) „Das Wahre ist ewig, — Bewegung, Prozeß, aber darin Ruhe." „Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist, und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar sich auflöst, — ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe." (Phänom. Einl. S. 27.) Man beachte hier wie überall, daß wir nur die psychologische oder subjektive Seite dessen zu betrachten haben, was H. aus dem Begriffe des Absoluten als objektiv-notwendig entwickelt.

[58]) „Freiheit ist die Liebe der Empfindung nach, in höherer Bestimmung der Geist, der bei sich selbst, der frei ist." (Phil. d. Rel., S. 2.)

[59]) „Diese Liebe, von der Einbildungskraft zum Wesen gemacht, ist die Gottheit." (Theol. Jugendschriften, S. 376.) Die Philosophie H.s

„Selbstgenuß der Liebe", welche die Befriedigung ausmacht, die aus der idealen italienischen Malerei zu uns spricht und unseren Genuß an ihr hervorruft (Ästh. III, SS. 106, 107). Genuß ist nicht dasselbe wie Lust. Die Lust gehört einer niedrigeren Stufe des Seelenlebens an, nicht der geistigen Hingabe an das Absolute[60]). Er ist auch nicht die Heiterkeit ohne weiteres[61]). Denn in der Schönheit, im Kunstwerk sehen wir das Wesen der Welt, und in der Betrachtung der Dinge sub specie aeternitatis ist uns auch die Vergänglichkeit, der Tod stets gegenwärtig[62]). Über den griechischen Göttergestalten liegt ein „Duft der Trauer", welchen ihr Wissen um das Verhängnis (oder vielmehr unser Wissen von ihrer Ohnmacht und

vollendet die von Kant begonnene „kopernikanische Umkehrung": der (menschliche) Geist schreibt nicht nur der Natur, sondern auch Gott seine Gesetze vor — freilich in der Gewißheit, daß diese Gesetze nicht subjektiv-zufällig, sondern ewig-notwendig und im Wesen des Geistes begründet sind, was dann so ausgedrückt wird, daß Gott selbst sie im Menschen sich gäbe. „Wie alle Götter in Ein Pantheon sich versammeln, so stürzen alle Religionen in Eine; alle Vorstellungsarten absorbieren sich in Einer. Sie ist diese, daß das Selbstbewußtsein — ein wirklicher Mensch — das absolute Wesen ist." (Gesch. d. Phil., I. Teil, 3. Abschn., S. 635.)

Aber nicht nur, wo Gott der Gegenstand ist, auf den die Liebe sich richtet, sondern auch dem Schönen gegenüber wird dem Geliebten die Freiheit und Seligkeit zugesprochen, die der Liebende fühlt. „Das Ideal steht im Äußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich." (Ästh. I, S. 198.) „Das Schöne ... ist in sich selber unendlich und frei." (Ästh. I, S. 142.) Denn, „weil ich frei bin, entlasse ich das andere frei." (Phil. d. Rel., S. 580.)

[60]) In der Lust geschieht dem Individuum das Gegenteil dessen, das ihm in der Seligkeit widerfährt (vergl. Anm. 56, S. 25): „es nahm das Leben, aber vielmehr ergriff es damit den Tod". (Phän., S. 318.)

[61]) „Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muß verklärt und zur Seligkeit geläutert sein." (Ästh. III, SS. 33, 34.) „Seligkeit ist eine Befriedigung, die erworben und so allein berechtigt ist; eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihre Leiden triumphiert."

[62]) „Wie die geistige Heiterkeit tief über Tod, Grab, Verlust, Zeitlichkeit hinwegblickt, und eben weil sie tief ist, dies Negative in sich selber enthält." (Ästh. II, S. 87.)

ihrem Untergang) über sie ausgießt. (Ästh. II, SS. 77, 101; Phil. d. Rel., S. 204; Phän., SS. 686, 687[63].)

So ist „die Heiterkeit des Genusses“ ..... „zugleich verknüpft mit einem stillen Zug der Trauer, jenem Lächeln in Tränen, bei dem es weder zum Lächeln noch zur Träne kommt“. (Ästh. II, S. 425, ähnlich I, S. 200[64].) Einheit von Schmerz und Glücksgefühl ist die Seligkeit des mystischen Erlebnisses, eine „Lust und Verklärung des Schmerzes“ (Ästh. I, S. 200), eine „Schmerzlichkeit des göttlichen Friedens“. (Ästh. II, S. 79.) Der verklärte Schmerz ist der Schmerz, der in uns gestorben und wieder auferstanden ist. Wir sind über ihn hinaus, unser Geist hat ihn negativ gesetzt, ihn idealisiert. Die Verklärung ist der Prozeß, der das Ewige im Vergänglichen rettet, indem er sein Vergängliches dem Tode preisgibt[65]. Die verklärende Macht der Liebe ist ihre Kraft, im Tode das Leben (das Unsterbliche, Unvergängliche) und im Leben den Tod (die Idealität des Lebens, das beständige Sichselbstaufheben) zu sehen. Die Wirklichkeit zum Schönen verklären, das heißt, sie so betrachten, als ob sie bereits der empirischen Mangelhaftigkeit und Wandelbarkeit entrückt sei. Das verklärende Auge schaut hinein in den ewigen Urgrund der Dinge und sieht in der Gebrechlichkeit ihres Leibes nur die wesenlose Hülle, die die unzerstörbare Schönheit der reinen Gestalt von sich abstreift.

---

[63]) Die Götter sind bloße Personifikationen, „die als solche sich nicht selbst wissen, sondern nur gewußt werden.“ Dieser Mangel ist so ausgedrückt, daß sie als dem Schicksal unterworfen bezeichnet werden. (Enzykl. § 147, Zusatz.)

[64]) An seine Braut, Marie v. Tucher, hat H. geschrieben: „Ich erinnere Dich noch daran, liebe Marie, daß auch Dich Dein tieferer Sinn, die Bildung Deines Höheren in Dir, es gelehrt hat, daß in nicht oberflächlichen Gemütern an alle Empfindung des Glücks sich auch eine Empfindung der Wehmut anknüpft.“ (Briefe von und an Hegel, herausgegeben von Karl Hegel, S. 321.)

[65]) „Das Totenreich schließt sich auf, wenn das natürliche Sein überwunden ist; es beharrt daselbst das, was nicht mehr natürliche Existenz hat“ (Phil. d. Rel., S. 387), und die klassischen Kunstwerke stehen da wie „unsterbliche totlose Götterbilder, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges ist.“ (Ästh. II, S. 377.)

Nur durch die fortwährende Vertilgung des Erstarrenden, Positiven, kommt das Ideal zustande. Das Ideal ist kein einzelnes, fest gewordenes Bild, das unbeweglich in der Seele des Menschen ruht und mit dem er die Außendinge wie mit einem Muster vergleicht. Es ist die Totalität der Bestimmungen des Geistes selber, dessen Wesen der dialektische Übergang von einer zur anderen, stete Veränderung und Tätigkeit ist[66]). Dies Ideal lebt nur im Menschen, indem er es lebt; nur indem er seine Natur erfüllt, wird er sich ihrer bewußt, kann er sie am anderen erkennen. Der Geist erkennt, — indem er die Kategorien seiner selbst und der Natur aneinander entwickelt und beide voneinander unterscheidet, — sich und sie als gegenüberstehende Einseitigkeiten: er setzt die Natur und den Geist, die (schlechte) Wirklichkeit und den Begriff als die getrennten Momente der Idee. Am Ende dieses Prozesses ergibt sich, daß in seinem Verlaufe der ganze Inhalt der Natur auf die Seite des Geistes hinüber gewandert ist, daß sie selbst völlig entleert und zu einem Nichts, einem bloß Gemeinten verflüchtigt ist[67]). Die Entwicklung des Unterschiedes ist zugleich seine Aufhebung. Mithin ist alle Tätigkeit, die der Geist an der Natur ausübt, ihre Verwandlung in die Idee (Enzykl. § 246, Zusatz b), und insofern die Idee als die Wahrheit der Natur auch ihre Voraussetzung bildet, ist dies zugleich eine Rückverwandlung[68]). Der Begriff unterscheidet sich von der

[66]) In Übereinstimmung damit ist objektiv das Ideal lebendige Gestalt, wie es dies schon für Schiller gewesen ist. Die Gestalt aber ist die Einheit des Lebendigen, dasjenige, was allein bleibt in der beständigen Umwandlung, in der das Lebewesen begriffen ist. Und umgekehrt erhält sich diese Einheit nur durch die beständige Neubildung und Auflösung seiner Teile. Die Einheit, die das Lebewesen sich gibt, ist gerade die „Flüssigkeit" der Unterschiede oder die „allgemeine Auflösung" innerhalb seiner. Das flüssige Element ist selbst nur die „Abstraktion des Wesens oder es ist nur als Gestalt wirklich." (Phänom., S. 146 f.)

[67]) „Was für den freien Geist .... das Äußerliche ist, ist es an und für sich, darum ist die Begriffsbestimmung der Natur, das Äußerliche an ihr selbst zu sein." (Phil. d. Rechts, § 42.)

[68]) „Oder von einer andern Seite betrachtet macht der endliche, das ist der subjektive Geist sich die Voraussetzung einer objektiven Welt, wie das Leben eine solche Voraussetzung hat; aber seine Tätigkeit ist, diese Voraussetzung aufzuheben und sie zu einem Gesetzten

Idee dadurch, daß er die von ihrer Wirklichkeit abgelöste Idee ist, also eine Einseitigkeit, eine Abstraktion — konkret nur relativ zur Gedankenbestimmung als Einheit verschiedener Momente nach der Entzweiung (Enzykl. § 160 u. Zusatz) —. Der Begriff ist die Idee „an sich" und „für uns"; er ist einerseits die Idee vor ihrem Übergang in die Form des Andersseins[69]), anderseits die Idee, wie wir sie, an diesem Andern zur Erfahrung gekommen, nachher aus ihm herauslesen. Dieses „vor" und „nach" deckt sich seinem Inhalte nach und fällt deshalb logisch zusammen[70]). Das Zusammenfallen ist ein rein logisches, d. h. es findet nur in der Idee, im absoluten Geiste statt. Für den endlichen Geist bleibt die Trennung von der Natur bestehen: er findet eine Welt sich gegenüber vor. Aber indem diese Natur in der Idee keine Selbständigkeit hat, sondern in ihr mit dem Geiste (als aufgehobenes Moment) zusammengeht, hat sie kein wahres Sein. Ihre Wahrheit ist nur ein Schein[71]), der von den Handlungen des Subjekts immer

---

zu machen." (Logik, die Lehre vom Begriff. Werke, Bd. IV, 2, S. 243.) Der freie Geist „ist ebenso vor als nach der Natur, nicht bloß die metaphysische Idee derselben. Als der Zweck der Natur ist er eben darum vor ihr, sie ist aus ihm hervorgegangen, jedoch nicht „empirisch", sondern so, daß er in ihr, die er sich voraussetzt, immer schon enthalten ist." (Enzykl. § 376, Zusatz.)

[69]) Der Inhalt der Logik ist „die Darstellung Gottes", „wie er in seinem ewigen Wesen vor der Erschaffung der Natur und eines endlichen Geistes ist." (Logik, Werke Bd. III, S. 33.)

[70]) Was nur „an sich" ist, hat keine Existenz. Der Begriff existiert erst in uns. Gott entschließt sich (= schließt sich aus) zu den einzelnen Subjekten. Wir lösen den Begriff aus der Welt heraus und projizieren ihn, sie bedingend, als ihr prius. „Die Natur ist in der Zeit das Erste, aber das absolute prius ist die Idee; dieses absolute prius ist das Letzte, der wahre Anfang; das A ist das Ω." (Enzykl. § 248, Zusatz.)

[71]) „— ein Schein, den „an sich" der Geist sich als eine Schranke setzt, um durch Aufheben derselben für sich" die Freiheit als „sein" Wesen zu haben und zu wissen, d. h. schlechthin manifestiert zu sein. Die verschiedenen Stufen dieser Tätigkeit, auf welchen als dem Scheine zu verweilen und welche zu durchlaufen die Bestimmung des endlichen Geistes ist, sind Stufen seiner Befreiung, in deren absoluter Wahrheit das „Vorfinden" einer Welt als einer vorausgesetzten und die Befreiung von ihr und in ihr eins und dasselbe sind, — einer Wahrheit, zu dessen

wieder aufgehoben wird, am vollkommensten in seinem letzten Tun, dem absoluten Wissen.

Das ästhetische Erleben vernichtet die Täuschung dieses Scheines, indem es sich seiner bewußt ist, indem es absichtlich in der Sphäre des Scheines bleibt [72]). Das „Reich der Schatten", die Wohnung des Ideals ist nicht die wirkliche Welt des Lebens, der Geschöpfe von Fleisch und Blut; es ist die Welt des Scheines, in der die sinnliche Natur erstorben ist. „Was uns Zweifel und Angst erweckt, aller Kummer, alle Sorge, alle beschränkten Interessen der Endlichkeit lassen wir zurück auf der Sandbank der Zeitlichkeit, und wie wir auf der höchsten Spitze eines Gebirges, von allem bestimmten Anblick des Irdischen entfernt, mit Ruhe alle Beschränkungen der Landschaft und der Welt übersehen, so ist es mit dem geistigen Auge, daß der Mensch, enthoben der Härte dieser Wirklichkeit, sie nur als einen Schein [73]) betrachtet, der in dieser reinen Region nur im Strahl der geistigen Sonnen seine Schattierungen, Unterschiede und Lichter, zur ewigen Ruhe gemildert, abspiegelt." (Phil. d. Rel., SS. 2, 3.) Und wie die wirkliche Welt den Eindruck eines Traumlandes, eines Jenseits hervorruft, so erweckt umgekehrt das Kunstwerk, welches, nüchtern betrachtet, ein bloß totes Ding ist, den Anschein eines eigentümlichen Lebens. H. spricht von einem „Schein der Beseelung", einer „Magie des Scheins", einem „Wunder der Idealität". Das Sinnliche im Kunstwerk

---

unendlicher Form der Schein als zum Wissen derselben sich reinigt." (Enzykl. § 386.)

[72]) Konrad Lange (Das Wesen der Kunst, Bd. I, S. 82) erhebt den Einwand gegen Scheintheorien idealistischer Philosophien, daß sie „den Unterschied der Anschauungsillusion von der Anschauung nicht klar erfassen" könnten, weil für sie schon das Bild, das der Mensch sich von der Natur macht, ein Scheinbild sei. Darauf ist hier zu erwidern, daß die Scheinhaftigkeit dieses Bildes erst beim künstlerischen Schauen (im Gegensatz zum gewöhnlichen Sehen) in das Erlebnis selber eintritt. Wir durchschauen eben die (für die idealistische Philosophie) scheinbare Wirklichkeit der Dinge; sie sind durchsichtig, körperlos geworden — „transitorische Phänomene", durch die hindurch wir auf das Noumenon blicken.

[73]) „Überall bewährt sich die enge Beziehung der reinen Erscheinungsschau zur Ekstase." (Julius Pap: Kunst u. Illusion, S. 61.)

*

muß freilich vorhanden sein, „aber nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen“ erscheinen. (Ästh. I, S. 50.)

Von dieser Seite betrachtet ist die Wirkung der Kunst Illusion[74]). H. hat deshalb überall Wahrheit, Lebendigkeit, Naturtreue gefordert. Dabei handelt es sich aber nicht um eine richtige Täuschung: wir halten das echte Kunstwerk nicht für den dargestellten Naturgegenstand, es erscheint uns nicht wirklich im gewöhnlichen Sinne. Die Kunst erblüht „auf einem höheren Boden“ als die gemeine Alltäglichkeit und hebt uns hinaus über die Endlichkeit, in das Reich der ewigen Wahrheit. Eine Täuschung findet also nicht insofern statt, als wir das besondere Leben der Kunst mit dem sonstigen verwechseln könnten, sondern nur darin, daß wir in den toten Werken überhaupt etwas Beseeltes erblicken und dadurch zum Mitleben bewegt werden. „Die Möglichkeit dieser Täuschung durch den Schein der Kunst beruht darauf, daß alle Wirklichkeit beim Menschen das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurchgehen muß, und durch dies Medium erst in Gemüt und Willen eindringt. Hierbei ist es nun gleichgültig, ob die unmittelbare äußere Wirklichkeit ihn in Anspruch nimmt, oder ob dies durch einen anderen Weg geschieht, nämlich durch Bilder, Zeichen und Vorstellungen, welche den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen. Der Mensch kann sich Dinge, welche nicht wirklich sind, vorstellen, als ob sie wirklich wären. Ob es daher die äußere Wirklichkeit oder nur der Schein derselben ist, durch welche eine Lage, ein Verhältnis, irgend ein Lebensinhalt überhaupt an uns gebracht wird, es bleibt für unser Gemüt dasselbe, um uns dem Wesen eines solchen Gehaltes gemäß zu betrüben und zu erfreuen, zu rühren und zu erschüttern, und uns die Gefühle und Leidenschaften des Zorns, Hasses, Mitleidens, der Angst, Furcht, Liebe, Achtung, Bewunderung, der Ehre und des Ruhms durchlaufen zu machen.“ (Ästh. I, SS. 60, 61)[75]).

---

[74]) „Die Kunst setzt ihre Produkte täuschend an die Stelle der Wirklichkeit.“ (Ästh. I, S. 60.)

[75]) „Τὰ μὲν οὖν εἴδη τὸ νοητικὸν ἐν τοῖς φαντάσμασι νοεῖ, καὶ ὡς ἐν ἐκείνοις ὥρισται αὐτῷ, τὸ διωκτόν καὶ φευκτόν, καὶ ἐκτὸς τῆς αἰσθή-

Es sind also wirkliche, d.h. wirklich gefühlte Gefühle, keine Schein-, Vorstellungs- oder Phantasiegefühle, welche die Kunst in uns erweckt. Dennoch sind diese Gefühle nicht schlechthin dieselben, wie wir sie der Wirklichkeit gegenüber haben. Die „sinnlichen Gestalten und Töne" der Kunst sind imstande, „von allen Tiefen des Bewußtseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen". (Ästh. I, S. 51.) Wie die Welt der Dinge, so ist auch die Welt unserer Gefühle „zur ewigen Ruhe gemildert". Sie sind schwächer, weniger intensiv geworden, haben dabei aber auch eine andere Farbe bekommen. Im Schönen sind „alle Leidenschaften der Erdenschwere enthoben", sagt Fr. Th. Vischer (Das Schöne und die Kunst, S. 87) [76]). Die psychologische Erklärung für diese Tatsache sieht H. — zum Teil jedenfalls — darin, daß die Kunst dem Menschen sein eigenes Wesen anschaulich macht. (Ästh. I, SS. 33, 63, 508.) Er hat in ihr den Inhalt seines Gemüts nicht mehr in sich, sondern außerhalb seiner und steht ihm daher objektiv gegenüber: „Die Milderung der Gewalt der Leidenschaften findet daher ihren allgemeinen Grund darin, daß der Mensch aus dem unmittelbaren Befangensein in einer Empfindung losgelöst, und derselben als eines ihm Äußeren bewußt wird." (Ästh. I, S. 64.) „Dadurch löst sich das zunächst nur im Innern Festhaftende los, und wird zum äußeren Objekt, von dem der Mensch sich befreit hat...." (Ästh. I, S. 256) [77]).

σεως, ὅταν ἐπί τῶν φαντασμάτων ἦ, κινεῖται." Aristoteles de anima libri III, liber 3, cap. 7 (recognovit Guilelmus Biehl, 1896, editio altera curavit Otto Apelt, 1911).

[76]) H. hat den Charakter der Liebe in der romantischen Kunst mit den folgenden Worten geschildert: „Sie ist nicht der Genuß und die Freude wirklicher lebendiger Liebe, sondern leidenschaftslos, ja ohne Neigung, nur ein Neigen der Seele; eine Liebe, in der nach der natürlichen Seite ein Tod, ein Abgestorbensein ist, so daß das wirkliche Verhältnis als irdische Verbindung und Beziehung von Menschen als ein vergängliches vorschwebt, das so, wie es existiert, wesentlich nicht seine Vollkommenheit hat, sondern den Mangel der Zeitlichkeit und Endlichkeit in sich trägt und damit eine Erhebung in ein Jenseits herbeiführt, die zugleich ein sehnsuchtsloses, begierdeloses Bewußtsein und Genießen der Liebe bleibt." (Ästh. III, S. 34, 35.)

[77]) Diese Erklärung gilt freilich mehr für den Künstler als für den

Nichts anderes als diese Objektivierung und Befreiung ist überhaupt der Zweck der Kunst. Die Kunst geht aus dem Bedürfnisse der Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung des Geistes hervor[78]), und ihre einzige Aufgabe ist nun auch die Befriedigung dieses Bedürfnisses. In der Kunst spricht die Seele ihr eigenes Wesen aus, und aller Wert der Kunst, alle Freude daran beruht nun auf dieser Offenbarung. Die Seele genießt nur sich selbst, will nichts außer sich im Schönen[79]). Von den großen italienischen Dichtern heißt es: „Schon das kunstreiche Wiederklingen der Reime .... ist ein freier Wohlklang, der seiner selbst, seines eigenen Genusses wegen hinströmt. Die gleiche Freiheit zeigt sich im geistigen Gehalt. In Petrarkas Sonetten, Sestinen, Kanzonen ist es nicht der wirkliche Besitz ihres Gegenstandes, nach welchem die Sehnsucht des Herzens ringt, es ist keine Betrachtung und Empfindung, der es um den wirklichen Inhalt der Sache selbst zu tun ist, und die sich darin ausspricht; sondern das Aussprechen selbst macht die Befriedigung; ...“ (Ästh. III, S. 107). „Überhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieser Art keine subjektive Sehnsucht, kein Verliebtsein, keine Begierde vor uns, sondern ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-Ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien auch der Reime und künstlichen Versmaße, und dabei eine Innigkeit und Froheit des sich in sich selber bewegenden Gemütes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle

---

Zuschauer. Denn warum diesem sein Wesen eher dadurch anschaulich, objektiv werden soll, daß er es in gemalten oder erdichteten Personen statt in lebenden Fremden erblickt, ist nicht ohne weiteres klar. Es tritt hier der Gesichtspunkt der „Interesselosigkeit“ ergänzend ein: wir stehen den Leidenschaften der Personen im Kunstwerk objektiver gegenüber als denen der wirklichen Menschen, weil wir nicht in ihre praktischen Folgen verwickelt werden. Warum H. diese Gedankengänge nicht trennt, darüber vergl. Anm. 16, S. 12 und 3. Abschn. 1. Kap.

[78]) „Die Kunst ist erzeugt worden durch das absolute geistige Bedürfnis, daß das Göttliche, die geistige Idee, als Gegenstand für das Bewußtsein und zunächst für die unmittelbare Anschauung sei.“ (Phil. d. Rel. S. 115.)

[79]) Vergl. S. 00, f.

peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben." (Ästh. II, S. 239 f.)

In der Loslösung dieser Verflechtung besteht auch der Scheincharakter der ästhetischen Gefühle oder ihre „Idealität"[80]). Weil die im Kunstwerke dargestellten Vorgänge keine persönliche Mitwirkung, keine praktische Parteinahme von uns fordern, so ist das Wohlgefallen an ihnen ein „interesseloses Wohlgefallen". H. stimmt in dieser Kennzeichnung vollkommen mit Kant überein und begnügt sich deshalb nach der Darlegung derselben mit der Bemerkung, dies sei eine wichtige Bestimmung. (Ästh. I, S. 75.) Unter „Interesselosigkeit" ist selbstverständlich „Uninteressiertheit" zu verstehen und nicht Mangel an innerer Beteiligung, Anteilnahme überhaupt: Dies geht schon daraus hervor, daß H. ausdrücklich von einem „Kunstinteresse" spricht. „Von dem praktischen Interesse der Begierde unterscheidet sich das Kunstinteresse dadurch, daß es seinen Gegenstand frei für sich bestehen läßt, während die Begierde ihn für ihren Nutzen zerstörend verwendet." (Ästh. I, S. 49)[81]). Unter dem „praktischen Interesse der Begierde" ist hier ungefähr das zu verstehen, was Schopenhauer den Willen nennt. Die Begierde vermag „das Objekt nicht in seiner Freiheit bestehen zu lassen, denn ihr Trieb drängt eben dahin, diese Selbständigkeit und Freiheit der Außendinge aufzuheben..... Zu gleicher Zeit aber ist auch das Subjekt, als von den einzelnen beschränkten und nichtigen Interessen seiner Begierden befangen, nicht frei." (Ästh. I, S. 47.)

Auch für H. ist das natürliche Leben, das Leben in der Endlichkeit eine ewig unbefriedigte Unruhe, ein Schmerz; und das Wandeln „in der Schönheit Schattenlande" (Ästh. I, S. 197) wird zu einem Quietiv, in dem die Seele sich erholt von der Qual des sich stets neu erzeugenden Verlangens und des unstill-

---

[80]) Anna Tumarkin: Die Idealität der ästhetischen Gefühle. (Zeitschr. f. Phil. u. philos. Kritik, Bd. 125, Heft I 1905; vergl. besonders S. 27.)

[81]) „In solchem Verhältnis nun der Begierde steht der Mensch zum Kunstwerke nicht." (Ästh. I, S. 48.)

baren Mangels. Die Befriedigung der physischen Bedürfnisse, ja sogar die Freiheit im Staate kann dem seiner Natur nach unendlichen Geiste nicht genügen. Denn der Inhalt „dieser Freiheit und Befriedigung bleibt dennoch beschränkt, und so behält auch die Freiheit und das Sichselbstgenügen eine Seite der Endlichkeit. Wo aber Endlichkeit ist, da bricht auch der Gegensatz und Widerspruch stets wieder von neuem durch, und die Befriedigung kommt über das Relative nicht hinaus." (Ästh. I, S. 126.) „Was der in dieser Beziehung von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch sucht, ist die Region einer höheren substantielleren Wahrheit, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung, und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können. Dies ist die Region der Wahrheit an sich selbst, nicht des relativ Wahren." Ästh. I, S. 128.) „In dieser Region des Geistes strömen die Fluten der Vergessenheit, aus denen Psyche trinkt, worin sie allen Schmerz versenkt, und die Dunkelheiten dieses Lebens werden hier zu einem Traumbild gemildert und zum bloßen Umriß für den Lichtglanz des Ewigen verklärt." (Phil. d. Rel., S. 3.)

Der große Unterschied, den die Deutungen dieses absoluten Erlebens bei H. und bei Schopenhauer zeigen, besteht nun darin, daß bei diesem der Wille auf der höchsten Stufe menschlichen Erlebens sich von seiner eigentlichen Natur abgewendet hat; das „Schauen" ist bedingt durch eine „Umkehr des Willens", während bei H. der Wille, zu dem sich die Begierde geläutert hat, gerade hier zu seinem Ansich, dem Geiste zurückkehrt[82]). Der Mensch ist deshalb, wenn er sich in die Betrachtung der Idee vertieft hat, nicht mit seinem ursprünglichen Wesen entzweit, sondern er vollbringt darin „sein An- und Fürsichsein." (Ästh. I, S. 121.) Das reine Leben im Absoluten ist kein

---

[82]) „... er ist erst Wille als diese Rückkehr in sich." (Phil. des Rechts, 2. Aufl., S. 42.) Dies ist seine Befreiung. „Als für sich bestehend heißt diese Befreiung „Ich", als zu ihrer Totalität entwickelt freier Geist, als Empfindung Liebe, als Genuß Seligkeit." (Enzykl. § 159.) Deshalb ist die Kontemplation nicht Befreiung vom Willen schlechthin, sondern nur von der Begierde.

Gegensatz gegen das sonstige Dasein und braucht es deshalb nicht in pessimistischer Verzweiflung zu verneinen. Es ist nur die Einheit und Idealität aller der einzelnen Seiten, welche in jenem niedrigeren Zustande eine abgetrennte Selbständigkeit behauptet hatten — der Humor. Der Humor kann keiner Einzelheit, keiner Besonderheit mehr einen absoluten Wert beimessen; er ist die Vernunft, die sich von allem Glauben und Aberglauben an bestimmte und vergängliche Formen des Göttlichen befreit hat (Ästh. II, SS. 232—236) und — mit souveräner Freiheit über das Leben schaltend — die Relativität aller seiner Gestaltungen durch ihre Auflösung offenbar macht[83]). Aber zugleich ist er die Liebe, in aller Nichtigkeit und Niedrigkeit das relativ Wahre und Heilige anzuerkennen und ihm sein Recht widerfahren zu lassen. Der Humor läßt die Dinge gelten, aber er tut dies nur, soweit sie Geltung beanspruchen dürfen[84]). Für sich allein kann das Einzelne nicht existieren; durch und miteinander erhalten die Dinge ihre Bewährung. Der Humor, der auf diese Weise etwas von seiner früheren Bedeutung wieder bekommen hat, ist die dialektische Flüssigkeit des Geistes[85]) und das Bewußtsein seiner wahren Unendlichkeit[86]). Der Humor

---

[83]) „Auflösen bedeutet einmal ein Bestehendes und somit Unmittelbares negieren, fürs andere zugleich das Innere, die Seele, das Geheimnisvolle einer Erscheinung an den Tag bringen." (K. Werder: Logik als Kommentar zu Hegels Wissenschaft der Logik, erste Abteilung 1841, 104. 106; zit. nach: G. J. P. J. Bollands Kommentar zu Hegels Philosophie der Religion, S. 106.)

[84]) Er ist zugleich die „Güte" und die „Macht" Gottes. Das Lächeln des Humors scheint wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte.

[85]) Die Kantische „Harmonie aller Seelenkräfte", die den Genuß am Schönen bedingt, ist zur dialektischen Flüssigkeit aller Momente des Geisteslebens geworden, die das absolute Erleben (den Humor) kennzeichnet. Die Mannigfaltigkeit kann in der Einheit nur erhalten bleiben durch den Übergang von der statischen zur dynamischen Betrachtungsweise.

[86]) „Ein solches, das den Widerspruch seiner selbst in sich zu haben und zu ertragen fähig, ist das Subjekt: dies macht seine Unendlichkeit aus." (Enzykl. § 359.) Dazu schreibt Kuno Fischer (Hegels Leben, Werke und Lehre, S. 630): „Treffende und tiefsinnige Worte, die zu einer erhebenden Betrachtung führen, welche allem Pessimismus zuwiderläuft."

ist die Geisteshaltung der Persönlichkeit[87]), und er konnte sich erst entfalten, nachdem das Bewußtsein von der Unendlichkeit des Geistes aufgegangen war[88]). Er ist die Spiegelung, die der Widerspruch zwischen der Endlichkeit und der Unendlichkeit des Menschen im gereiften Geiste erfährt. Er ist Wehmut über die Niedrigkeit und Vergänglichkeit des Menschen, dieses Würdigsten, das wir kennen. (Phil. d. Rel., SS. 461, 462.) Zugleich aber lächelt er darüber[89]); denn er hat den Trost, daß trotz dieser Nichtigkeit seine Subjektivität als etwas zu Erhaltendes anerkannt ist. Denn Gott enthält als die absolute Subjektivität selbst das Moment der Besonderheit in sich, er ist als Christus gestorben und wieder auferstanden. (Enzykl. § 147, Zusatz.) Der Humor ist die Versöhnung mit dem Gegensatze zwischen der unendlichen Bestimmung des Menschengeistes und der unangemessenen Form, der Mangelhaftigkeit, in der er erscheint — eine Versöhnung, welche das Wissen um die Immanenz des Göttlichen vollbringt. „Zum Komischen (hier hätte es heißen dürfen: zum Humor) gehört überhaupt die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann." (Ästh. III, S. 534.)

[87]) Mit einem geistreichen Wortspiele bringt H. den Humor in einen Zusammenhang mit dem Humanus. (Ästh. II, S. 235.)

[88]) Der Humor, als einer verhältnismäßig späten Zeit angehörig, scheint demnach kein allgemeines Merkmal des ästhetischen Bewußtseins zu sein. Darüber können wir erst im zweiten Teile sprechen. Hier dürfen wir an seine Stelle bei den Griechen einfach das Komische setzen, das H. ähnlich wie den Humor beschreibt. Wodurch sich beide noch unterscheiden, und wie sich Humor und Ironie zueinander verhalten, davon kann erst später die Rede sein. Jedenfalls ist Humor nicht Ironie. Was H. mit dem Humor meint, läßt sich mit dem Worte Christi ausdrücken: Der Mensch ist ein Herr auch des Sabbaths, und mit jenem anderen: Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebet. Die büßende Maria Magdalena (von Correggio) hat H. an vielen Stellen seiner Werke gepriesen (besonders Ästh. III, S. 100); sie ist ihm ein Zeichen dafür, daß „das Leben seine Wunden wieder heilen" kann (Der Geist des Christentums, theol. Jugendschr., S. 281) — mehr noch: der lebendige Geist.

[89]) Das „Lächeln in Tränen".

2. Abschnitt:

Das ästhetische Erleben und die Natur.

Hegels Ästhetik scheint der Naturschönheit gegenüber gewissermaßen eine Doppelstellung einzunehmen: einerseits kommt der Natur nur ein niedrigerer Grad von Schönheit zu [1]), anderseits ist eigentlich nur die Kunst schön [2]). Wie lassen sich diese beiden Auffassungen, deren eine einen Gradunterschied, deren andere eine qualitative Verschiedenheit behauptet, miteinander in Einklang bringen?

Zunächst müssen wir uns klar machen, was es bedeutet, daß die Kunst schön ist, daß es schöne Kunstwerke gibt. Wenn einzig in der Kunst und durch die Kunst das Schöne ins Leben tritt, so schaffen wir es; das Schöne ist dann ein Erzeugnis des menschlichen Geistes. Aber bleibt es in diesem Geiste? Genauer: stellen wir uns einen Augenblick auf den Standpunkt einer Ästhetik, die das Schöne allein in den Akt des ästhetischen Schaffens verlegte, welche es in der schöpferischen Funktion erstehen und wieder vergehen ließe, — könnte es dann für uns auch nur eine schöne Kunst geben? Ganz gewiß nicht. Sobald die Schöpfung vorüber wäre, hätte auch das Erzeugnis seine Schönheit wieder verloren und wäre ein ästhetisch ebenso gleichgültiges Ding geworden wie ein beliebiger Naturgegenstand [3]). Was bedeutet es also, daß es eine schöne Kunst gibt? d. h. daß nach dem Akte des künst-

---

[1]) „Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheine da ist. Das nächste Dasein nun der Idee ist die Natur, und die erste Schönheit die Naturschönheit." (Ästh. I, S. 148.)

[2]) „Das Höhere des Geistes und seiner Kunstschönheit, der Natur gegenüber, ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst ist das Wahrhaftige, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist, als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt." (Ästh. I, S. 5.)

[3]) Anderseits bedarf freilich auch das Kunstwerk des auffassenden Bewußtseins; vergl. S. 99, 1), und S. 137.

lerischen Schaffens etwas da ist, das wir als schön bezeichnen? Es kann nur den Sinn haben, daß der Geist die Fähigkeit hat, den Stoff, den er als Künstler bearbeitet, so zu verändern, daß man ihm die künstlerische Prägung ansieht, daß man ihm die Umbildung ansieht, die er im menschlichen Geiste und durch ihn erlitten hat. Das Material hat ein ganz bestimmtes Aussehen erhalten, wenn es aus den Händen des Künstlers hervorgeht. Dieses Aussehen nennen wir Schönheit; und, da es sich nicht anders als in äußeren Formen zeigen kann, so sind es diese Formen, welche das Ding schön machen[4]).

Nun verstehen wir auch, inwiefern Schönheit uns in der Natur entgegentreten kann, trotzdem der Geist die Schönheit erst schafft: die schöne Natur erscheint durch ihre Formen dem Innern des Menschen angemessen. Sie sieht aus, als ob sie von einem bewußten Geiste geschaffen sei. Sie zeigt „Spuren", „Anklänge" des Geistes; er „ahnt" eine Verwandtschaft. Aber weil die Natur nicht wirklich mit der Absicht der schönen Gestaltung hervorgebracht ist, so bleiben die Formen, welche ein Inneres vortäuschen, vereinzelt, zufällig und jeder Verkümmerung und Vernichtung preisgegeben. Die „Ohnmacht der Natur, den Begriff festzuhalten", erweist sich so auch für die ästhetische Betrachtung. Es kommt nie bis zur völligen Übereinstimmung der Realität mit ihrem Begriffe, bis zum Ideal. So ist die Natur die niedrigere, unvollkommene Schönheit. Zugleich aber unterscheidet sie sich auch der Art nach von der Schönheit des Kunstwerkes dadurch, daß die Vergeistigung des Naturschönen nur ein „als ob" ist. Weil der Mensch sie nur so ansieht, als ob sie aus einer gestaltenden Hand hervorkäme, d. h. als ob sie ein Kunstwerk sei[5]), so ist ihre Schönheit nur eine geliehene Schönheit, eine Schönheit aus zweiter Hand. „In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des

---

[4]) Die Möglichkeit einer schönen Kunst beruht somit auf einer Übereinstimmung von Natur und Geist; ohne irgend ein Entsprechen hätte der Künstler kein Mittel, sein Inneres auf das Äußere zu übertragen.

[5]) Konrad Lange (Das Wesen der Kunst, Kap. 24) und Karl Groos (Der ästhetische Genuß, S. 235) sprechen von einer Umkehrung der Illusion.

dem Geiste angehörigen Schönen ...., eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selber enthalten ist.“ (Ästh. I, S. 5.) Damit wird das „als ob“ des natürlichen Kunstwerks zum Projektionsphänomen. Ich bin der Künstler, der die Schönheit schafft, die ich in der Natur vorzufinden glaube.

Die Doppelheit der ästhetischen erweist sich als eine notwendige Folge der Doppelheit der metaphysischen Betrachtung. Der Geist, das Vernünftige, ist in der Natur, aber so, daß es seinen Ort außer ihr, in unserem Denken[6]) hat. Die schöne Natur ist von der Idee durchwaltet; aber nur wir sehen diese Idee in ihr und in sie hinein. Ihre Schönheit ist so zugleich an ihr, objektiv und nur für den auffassenden Geist[7]). Denn ihre Schönheit ist sein Sichselbstinihrspiegeln. Auch hier ist die Doppelheit des ästhetischen Verhaltens die des Vorfindens und Erzeugens[8]). Im Absoluten ist zwar der Schein dieser Trennung vernichtet und in der idealen Erfassung und Verarbeitung des Naturschönen sind beide Seiten,

---

[6]) Die Bewegungen der Himmelskörper vollziehen sich nach der ihnen innewohnenden Gesetzlichkeit. Wir aber denken diese Gesetze und stellen sie auf.

[7]) „Als die sinnlich objektive Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur schön, insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemäßer Wirklichkeit da ist. Dieser nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch das lebendige Naturschöne weder schön für sich, noch aus sich selbst als schön und der schönen Erscheinung wegen produziert. Die Naturschönheit ist nur schön für anderes, d. h. für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußtsein.“ (Ästh. I, S. 157.)

[8]) Dies ist die Quelle der entgegengesetzten Auffassungen von H.s Theorie der Naturschönheit; Fr. Th. Vischer zieht aus der Bedeutung, die dem Geiste für den phänomenalen Aufbau der Welt zukommt, die Folgerung, daß das Schöne nur in der Phantasie vorhanden sei. (Ästhetik und: Das Schöne und die Kunst.) Max Dessoir dagegen (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 46) sagt über H.: „Nicht dem subjektiven Eindruck, sondern der Wirklichkeit nach bedeutet der schöne Gegenstand die sinnliche Gestaltung des geistigen Prinzips.... Man kann dies die metaphysische Form des ästhetischen Objektivismus nennen.“ Aber H.s Metaphysik ist eben, wie wir in der Einleitung festgestellt haben, ebensosehr psychologisch; Subjektivität und Objektivität lassen sich nicht trennen.

die rezeptive und die produktive, völlig versöhnt. Dennoch aber hat H. diese beiden Stellungen der Natur gegenüber gesondert behandelt und daraus erklärt sich auch die Schwierigkeit, welche Bernhard Bosanquet gefunden hat, der über H.s Naturästhetik schreibt: „The difficulty however, in the seperate treatment of natural and artistic beauty, at once makes itself felt in the fact that landscape scenery, which is dealt with in a few words under his former head (— der „natural beauty“ —) is more fully spoken of when the art of painting comes to be discussed.“ (A history of Aesthetic, p. 337.) Betrachtet man eben die Natur einmal als ein Vorgefundenes, so tritt man ihr wie einem Kunstwerke gegenüber, an das man den objektiven Maßstab der Übereinstimmung von Begriff und Realität legt. Dieser Forderung entspricht die Natur dann nicht; es zeigt sich, daß sie kein Kunstwerk ist, sondern die niedrigere, unvollkommenere Schönheit. Geht man jedoch schöpferisch an die Natur heran, behandelt man sie als ein Chaos, das der eigene Geist erst ordnen muß, so wird sie zu einem Stoffe für die künstlerische Aufnahme und rückt deshalb ab von dem fertig vor uns stehenden Kunstwerke, das sich nicht in dieser Weise zum bloßen Material für den Aufbau einer Anschauung verwenden läßt. Jetzt ist die Betrachtung, das Bild selbst im gewissen Sinne ein Kunstwerk [9]), während sich die Natur der Art nach davon unterscheidet. Gleichzeitig verschwindet aber auch der Anspruch, daß die Natur für sich selbst einem Ideal zu genügen habe und damit die Beurteilung als eines mehr oder minder Schönen. Wir können diese beiden Arten ästhetischer Naturbetrachtung mit Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, III, 1) als kallikratische und panästhetische bezeichnen, trotzdem diese Ausdrücke bei Dessoir sich nicht völlig mit den oben geschilderten Richtungen decken und trotzdem H. eine solche Unterscheidung niemals ausdrücklich gemacht hat; sie erleichtert es uns aber, uns in dem verwickelten Labyrinthe seiner Natur-

[9]) „It is a blunder to imagine that there is no art where there is no „work of art“, or that whenever the painter is not at work on a picture he sees the same nature as we see and no more.“ (Bernhard Bosanquet: A history of Aesthetic, p. 3.)

ästhetik zurecht zu finden. Halten wir fest: H. verfährt im allgemeinen kallikratisch, wo er über die Naturschönheit an ihr selbst spricht und er sieht mit den Augen des Panästheten, wenn er die pantheistisch-symbolische und die christlich-romantische Naturbeseelung (the art of painting!), schildert.

Nun aber gibt es keine völlige Trennung beider in dem Sinne, daß der eine Mensch nur rezeptiv, der andere rein produktiv wäre; in aller Produktivität ist Rezeptivität, in aller Rezeptivität Produktivität vorausgesetzt. Dennoch findet ein Unterschied in der Weise statt, daß in einem Menschen die eine, im andern die entgegengesetzte Seite sehr stark hervortritt, während die andere fast ganz verschwindet.

Der Natur gegenüber ist nun der gewöhnliche, mehr passive Mensch nicht imstande, ästhetisch zu erleben, weil die Spuren des Geistes, die sie an sich trägt, nicht deutlich genug sind, um von ihm aufgefaßt zu werden[10]), wozu ja eine Tätigkeit, eine gewisse Produktivität gehört. Er kann ihr ja nichts von sich geben, will nur Eindrücke von ihr empfangen, denen er sich unterwirft. Er tritt vor die Natur, um sich ihr hinzugeben, in ihr aufzugehen, „aus jedem ihrer Leben die Liebe zu trinken". (Die Liebe, theol. Jugendschr., S. 380.) Er erwartet, daß sie ihm liebend entgegenkommt, bereit, sich mit ihm zu vereinen, daß sie einstimmt in seine Klage oder seinen Jubel. Aber was er findet, ist unveränderliche Starrheit und Kälte. Sie bleibt fühllos, ungeührt und fremd[11]). Da wendet er sich enttäuscht von ihr ab; er empfindet ihre Unbeseeltheit als einen Mangel. Aber die Natur ist ein Stufenreich; jede höhere Stufe birgt mehr Geist, mehr Leben, und kann deshalb mehr Echo sein, heißere Liebe zurückgeben. Denn „Liebe ist ein Gefühl des Lebendigen" und „die eigentliche Liebe findet nur unter Lebendigen statt." (Die Liebe, S. 379.) Die tiefste Liebe aber richtet sich auf das höchste Leben, den Menschen, wie auch der

---

[10]) „Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt macht es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen." (Ästh. I, S. 13.)

[11]) „Durch die Wälder ruf' ich, durch die Wogen,
Ach! sie widerhallen leer!"
Schiller: Die Götter Griechenlands.

Mensch das schönste Wesen der Natur oder vielmehr schöner als alle bloßen Naturgeschöpfe ist. Das Andere in der Liebe, in welchem der Geist bei sich selber bleibt, kann „nur selbst wieder Geistiges, eine geistige Persönlichkeit sein". (Ästh. II, S. 149)[12]). Über die Liebe zum Menschen hinaus aber geht noch die Liebe zu Gott. Gott ist das reine Leben, Gott ist die Liebe. „Nur was nicht göttlich ist, was nicht liebt, muß die Gottheit außer sich, in der Idee haben" (theol. Jugendschr., Anhang, S. 391) — d. h. in uns[13]).

Es ist deshalb notwendig, über den objektiv lassenden, mehr passiven Zustand hinauszugehen, um die Natur ästhetisch zu genießen. Die Mitwirkung des Zuschauers wird gefordert. Er findet nicht mehr eine selbständige Welt sich gegenüber vor, sondern beteiligt sich selbsttätig an dem Aufbau einer phänomenalen. So wird ihm die Scheinwelt zum Erzeugnis und Zeichen des Geistes, zum Symbol. Hierbei tritt nun von neuem der Unterschied ein, ob dieses Symbol mehr als ein „Ansich" aufgefaßt wird, oder ob das Bewußtsein vorhanden ist, daß es sich nur im Geiste des Betrachtenden (welcher als wahrer Geist nicht nur subjektiver, sondern auch absoluter ist) bildet, d. h., ob die Hingabe oder das Tun überwiegt. Die beseelende Naturempfindung oder die Einfühlung zerfällt in die beiden Formen der morgenländischen und der romantischen Einfühlung, welche in der Idee doch wieder zusammenfallen und auch empirisch immer ineinander übergehen.

Der morgenländische Pantheismus, welcher in der mohammedanischen Dichtung vorwiegend seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, beruht auf dem Bewußtsein, daß Gott der ganzen Natur zugrunde liegt, in ihr das Wesentliche und Substantielle ausmacht. „Auf der ersten Stufe", sagt H.

---

[12]) „Das Selbstbewußtsein erreicht seine Befriedigung nur in einem anderen Selbstbewußtsein." (Phänom. S. 150.)

[13]) Das Anorganische hat so den Geist außer sich, in der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Ordnung. Durch diese Spuren seiner selbst vermag der Geist auch das Leblose zu lieben; er erkennt so, daß es nicht ganz gottverlassen ist.

(Ästh. I, S. 404), „ist das Verhältnis so gefaßt, daß die Substanz als das von jeder Partikularität befreite All und Eine den bestimmten Erscheinungen, als deren hervorbringende und belebende Seele, immanent ist und nun in dieser Immanenz als affirmativ gegenwärtig erscheint, und von dem sich selbst aufgebenden Subjekt durch liebende Versenkung in diese allen Dingen einwohnende Wesenheit ergriffen und dargestellt wird. Dies gibt die Kunst des erhabenen Pantheismus . . .“; „indem sich nämlich der Dichter das Göttliche in allem zu erblicken sehnt, und es wirklich erblickt, gibt er nun auch sein eigenes Selbst dagegen auf, ...“ (Ästh. I, S. 461) und I, S. 462: „die Liebe zu Gott, mit dem der Mensch sein Selbst durch die schrankenloseste Hingebung identifiziert, und ihn den Einen nun in allen Welträumen erschaut, alles und jedes auf ihn bezieht und zu ihm zurückführt, macht hier den Mittelpunkt aus“. Es zeigt sich „das subjektive Bewußtsein seinem Inhalt nach auf der einen Seite in das Äußere und Einzelne unmittelbar versunken, und spricht sich in dem Zustande und den Situationen in dieser ungetrennten Einheit aus, anderseits hebt es sich, ohne festen Halt in sich selber zu finden, gegen dasjenige auf, was ihm in der Natur und den Verhältnissen des menschlichen Daseins als das Mächtige und Substantielle gilt, und zudem es sich nun in diesem bald negativeren bald freieren Verhältnis in seiner Vorstellung und Empfindung, ohne es erreichen zu können, heranringt. — . . . . . oft genug spricht das Subjekt die Dinge und Verhältnisse nicht so aus, wie sie in ihm sind, sondern so wie es in den Dingen ist, denen es nun häufig auch ein für sich selbständig beseeltes Leben gibt[14]), wie z. B. Hafis einmal ausruft:

O komm! die Nachtigall von dem Gemüt Hafisens
Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses nieder.“

Am reinsten aber ist das Wesen dieser Kunst ausgesprochen in der Philosophie des Geistes (Enzykl. § 573): „Wenn z. B. bei

---

[14]) So ist in der pantheistischen Liebe gleichsam kein Ich vorhanden, während in der romantischen Liebe umgekehrt das Du (der Natur) verschwindet und in das Ich hineingezogen wird.

dem vortrefflichen Dschelaleddin Rumi insbesondere die Einheit der Seele mit dem Einen, auch diese Einheit als Liebe hervorgehoben wird, so ist diese geistige Einheit eine Erhebung über das Endliche und Gemeine, eine Verklärung des Natürlichen und Geistigen, in welcher eben das Äußerliche, Vergängliche des unmittelbaren Natürlichen, wie des empirischen, weltlichen Geistigen, ausgeschieden und absorbiert wird."

In noch tieferer Weise ist die romantische Innigkeit als eine liebende Verklärung der Natur zu verstehen. In der romantischen Liebe sucht das Ich das Göttliche nicht außer sich, in der Natur, es gibt sich nicht auf gegen die Substanz des Göttlichen, sondern es weiß umgekehrt sich selbst als die höchste Offenbarung Gottes und fühlt in sich die Macht, von seiner Göttlichkeit der Natur mitzuteilen. Es strömt gleichsam sich, seine Fülle, seinen inneren Reichtum aus auf die Welt[15]). Die christlich-romantische Form der Naturbeseelung hat nicht nur einen anderen Charakter, sondern auch eine andere Grundlage als die pantheistische. Nach dem Untergange der antiken Weltauffassung, für welche die Natur von Gottheiten bewohnt gewesen war, war mit den Göttern auch die Natur selbst gestorben; sie war „entgöttert". Im Christentum gibt ihr der Mensch aus freien Stücken den Geist zurück, aber einen höheren, reineren, als der verlorene gewesen war[16]). So ist in ihm die ganze Natur mit gerettet und entsühnt. Das Paulinische Wort: Denn gleich wie sie in Adam alle sterben, also werden sie in Christo alle lebendig gemacht werden, gilt für alle Kreaturen[17]). In der romantischen Naturbeseelung, welche bei H. nicht pantheistisch, sondern gnostisch ist, empfängt die Natur die

---

[15]) Der Geist ist „die Güte, diesem Anderen seiner selbst die ganze Fülle seines eigenen Wesens zu geben." (Ästh. I, S. 118.)

[16]) „Über diesem Tode der Natur, aus dieser toten Hülle geht eine schönere Natur, geht der Geist hervor." (Enzykl. § 376, Zusatz.)

[17]) „Die Natur gelangt erst im Geiste zu ihrem Ziel und ihrer Wahrheit." (Enzykl. § 96.) Die Natur ist bisweilen eine versteinerte oder auch eine gefrorene Intelligenz genannt worden. „Der Gott bleibt aber nicht versteinert und verstorben, sondern die Steine schreien und heben sich zum Geiste auf." (Enzykl. § 247, Zusatz.)

Taufe des Geistes[18]). Der Tod und die Auferstehung des Irdischen machen es uns erst möglich, über seine Mängel hinwegzusehen. Wie der Tod alles Böse auslöscht, wie wir dem Verstorbenen keinen Groll und Haß mehr nachtragen über das Grab hinaus, so enthebt auch das Sterben des Natürlichen im Geiste (in der Schönheit) es aller Armut und Bedürftigkeit. Für die romantische Naturbetrachtung gibt es nichts Häßliches mehr, sie ist panästhetisch. Hier ist die Liebe und Versöhnung das Wesentliche. „Es ist der Schmetterling, die Psyche, die, im Sonnenglanze ihres Himmels, selbst um verkümmerte Blumen schwebt." (Ästh. III, S. 108.)

Die Verkümmerung, der Mangel ist eine Hemmung des Lebens[19]), die Abschnürung eines Gliedes, eines organischen Teiles. Jede Häßlichkeit ist eine Zirkulationsstörung: es hat sich in einem lebendigen Körper ein System abgesondert, in dem die Säfte stocken, in dessen Adern der Strom des Alllebens nicht mehr kreist[20]). So sperrt sich der Wahnsinn, die „fixe" Idee gegen die übergehende Dialektik der Vernunft, so sträubt sich die Bosheit und Herzenshärte, in der allgemeinen Flut der Liebe unterzutauchen, einzustimmen in den Chor der Freude: Seid umschlungen, Millionen![21]). Dies Negative wird

---

[18]) Als „ein Entnehmen alles Bisherigen, eine begeisternde Weihe in eine neue Welt, in welcher vor dem neuen Geiste das, was wirklich ist, unentschieden zwischen Wirklichkeit und Traum schwankt, erscheint die Taufe des Jesus bei Mark. I, 9 ff." (Theol. Jugendschr. S. 319.)

[19]) „Aller Genuß der Schönheit ist Eindruck der in einem Objekt liegenden Lebendigkeit und Lebensmöglichkeit; und alle Häßlichkeit ist ihrem letzten Wesen nach Lebensnegation, Mangel des Lebens, Hemmung, Verkümmerung, Zerstörung, Tod." (Th. Lipps: Grundlegung der Ästhetik I, S. 102.)

[20]) Die objektive Lebendigkeit des schönen Gegenstandes korrespondiert mit der subjektiven des Genießenden. Die Lust ist schon von Spinoza als Gefühl des geförderten Lebens aufgefaßt worden. — Einen Zusammenhang von Lust und Bahnung — einer Summation von Bewegungen in einem einzelnen Zentrum — hat Alfred Lehmann gefunden. (Die körperlichen Äußerungen psychischer Zustände, 2. Teil, übersetzt von F. Bendixen, S. 301.)

[21]) Was selbst Haß trägt, weckt den Haß und ist häßlich. „Wer sich vom Göttlichen (vom reinen Leben) absondert, die Natur selbst, den

zunächst als ein Schmerz gefühlt, wenn es uns entgegentritt; aber in der Verklärung der Liebe kann das Subjekt sich aus diesem Schmerze emporheben zur Seligkeit des Glückes. „Alles kann in dem unendlichen Schmerze der Liebe vertilgt werden, aber diese Vertilgung selbst ist nur als der innewohnende, gegenwärtige Geist.“ (Philos. d. Rel., S. 670.) Noch eine dritte Form gibt es, in der das Häßliche auftreten kann. War es uns bisher einerseits als Unvollkommenheit, anderseits als Entzweiung erschienen [22]), so finden wir es nun drittens als Zwitterhaftigkeit, als eine Zwischenbildung zwischen verschiedenen Gattungen vor. „„.....besonders aber werden Zwitterwesen, welche den Übergang von einer bestimmten Form zur anderen bilden, uns wohl auffallen, aber unschön erscheinen. Auch dies kann uns zunächst als bloße Gewohnheit vorkommen, indem wir einen festen Typus der Tiergattungen in der Vorstellung haben.“ „Nach diesem Maßstab können wir z. B. Tiere häßlich finden, weil sie einen Organismus zeigen, der von unseren gewohnten Anschauungen abweicht oder ihnen widerspricht.“ (Ästh. I, S. 161.) Damit ist aber der Widerwille gegen das Zwitterwesen nicht ausreichend erklärt; der Grund liegt tiefer: „...in dieser Gewohnheit ist zugleich die Ahnung nicht untätig, daß die Bildung z. B. eines Vogels in notwendiger Weise zusammengehört, und ihrem Wesen nach Formen, welche anderen Gattungen eigen sind, nicht aufnehmen kann, ohne nicht Zwittergeschöpfe hervorzubringen. Solche Vermischungen erweisen sich als fremdartig und widersprechend.“ Wir erfassen also im Anblicke eines Zwitterwesens intuitiv eine Ungehörigkeit und Unstimmigkeit, einen Verstoß gegen die Einheitlichkeit und Gesetzmäßigkeit, die der Geist fordert, einen Widerspruch mit unserem eigenen Wesen; denn, „was am Lebendigen als solchem die Gattung ist, das ist am Geistigen die Vernünftigkeit.“ (Enzykl. § 396, Zusatz.)

Geist in ihr lästert, dessen Geist hat das Heilige in sich zerstört.“ H. nach Wilhelm Dilthey: Die Jugendgeschichte Hegels, S. 162.

[22]) Eine eingehende Untersuchung des Häßlichen wie des Schönen kann erst im 3. Teile der Arbeit angestellt werden; hier müssen wir nur soweit Klarheit schaffen, daß wir den subjektiven Anteil, das Psychologische verstehen können.

3. Abschnitt:

Das ästhetische Erleben und die Kunst.

1. Kapitel:

Genießen und Schaffen des Schönen.

Wir haben bisher nur ganz im allgemeinen von dem Verhältnisse „des Menschen" zum Schönen gesprochen und haben festgestellt, daß es ein Aufnehmen und Schaffen zugleich ist. Dabei haben wir nicht unterschieden zwischen der Art, wie der Genießende die Natur erlebt und wie der Künstler sie verarbeitet: pantheistisches und gnostisches Naturgefühl haben wir nicht von der symbolischen und romantischen Kunst getrennt. Der Grund dieses eigentümlichen Verfahrens wird sich herausstellen, wenn wir H.s Anschauungen über das Verhältnis von Genießen (Betrachten) und Schaffen des Schönen kennen gelernt haben. Drei Fundamentalauffassungen sind hier möglich:

1. Kunstgenießen ist rezeptiv, Kunstschaffen ist produktiv.

2. Auch der ästhetische Genuß ist eine Produktion, aber eine andere Art derselben als das eigentliche Schaffen.

3. Die Produktivität des Genießenden und des Schaffenden unterscheiden sich dem Grade nach; das Schaffen ist gewissermaßen eine Fortsetzung des Schauens, eine Entladung der auch hierbei sich ansammelnden künstlerischen Spannkraft, die bei einer bestimmten Höhe und Intensität derselben eintritt.

Welche Stellung nimmt H. diesen drei verschiedenen Standpunkten gegegenüber ein? Es wird sich ergeben, was schon vorher zu vermuten ist: daß er jedem von ihnen eine verhältnismäßige Berechtigung zuerkennt, aber keinen allein gelten läßt.

1. H. unterscheidet zwischen dem subjektiven und dem objektiven Geiste[1]). Der subjektive Geist assimiliert sich die

[1]) Statt vom subjektiven und objektiven hätten wir hier auch vom theoretischen und praktischen Geiste, ja in gewissem Sinne auch von

Außenwelt, auf die er „reagiert", der objektive gibt seinem Gehalte die Form von äußeren Einrichtungen, Werken; er handelt. Aus dem subjektiven Geiste geht der „Genuß"[2]), aus dem objektiven die „Tat" hervor. So verhalten sich allerdings Genuß und Schaffen wie Rezeptivität und Produktivität.

2. Nun ist aber auch die Rezeptivität eine Art der Produktivität. Das Aufnehmen ist eine Reproduktion[3]), die reactio ist auch actio, der Genuß ist auch ein — formales — „Produkt"[4]). Nur die Eigenart des Geistes als eines schaffenden ermöglicht die Umbildung, die im Schauen vorsichgeht. Umgekehrt ist auch das Bilden nicht möglich ohne das Empfangen; die freie Gestaltung entlehnt ihre Vorbilder der Natur und dem Innenleben des Menschen. Der ästhetisch Genießende ist auch produktiv, der Künstler ist auch rezeptiv[5]). Dort gleichsam ein Hinströmen des Objektes zum Geiste und ein entgegenkommendes Verarbeiten; hier ein Hervorquellen der Ideen aus dem Innern, dem „schöpferischen Geheimnis ihrer Geburt", und ein Ergreifen der sich aufdrängenden Formenwelt. Auch diese Trennung ist aber im Grunde eine Abstraktion[6]): beide Ver-

---

Seele und Geist sprechen können. Diese drei Gabelungen unterscheiden sich freilich durch ihren Inhalt, durch die Stufe ihrer Geistigkeit; psychologisch stimmen sie darin überein, daß stets der eine Ast das aufnehmende, der andere das schöpferische Prinzip vertritt.

[2]) „Genuß" und „Aufnehmen" des Kunstschönen dürfen wir jetzt promiscue gebrauchen, nachdem wir im 1. Abschn. gesehen haben, wie die reine Anschauung als Gefühl Seligkeit ist.

[3]) „Die Intelligenz produziert aber wesentlich das, was sie reproduziert" (Enzykl. § 379, 1. Aufl.); und Eduard v. Hartmann: „...jede Rezeptivität ist wiederum als Reproduktion zugleich produktiv...". (Ästhetik, II. Teil, S. 478.) Von dieser reproduktiven Produktivität ist sehr oft die Rede gewesen, wo wir bisher von dem Anteil des erzeugenden Geistes am Schönen gesprochen haben; wir wollen den Ausdruck auch ferner so gebrauchen.

[4]) Einfühlung und Miterleben rufen im Genießenden eine „passive Aktivität" hervor. Heinrich Wirtz: Die Aktivität im ästhetischen Verhalten (Zeitschr. f. Ästhetik... Bd. 8), S. 527.

[5]) Der Künstler ist „Ausleger und Begeisterer" der Natur. (Ästh. I, S. 531.)

[6]) Auch hier gilt das Wort: „Der ewige göttliche Prozeß ist ein Strömen nach zwei entgegengesetzten Richtungen, die sich schlechthin in einer begegnen und durchdringen." (Enzykl. § 252, Zusatz.)

haltungsweisen sind „dem Menschen“ eigentümlich, sind eins im absoluten Geiste, in Wahrheit[7]). Nur im endlichen Geiste — im Verhältnis zu Religion und Philosophie ist die Kunst noch endlich — fallen die beiden Seiten auseinander[8]). Dieses Auseinanderfallen ist deutlicher zu sehen an dem Verhältnis zur Kunst als dem zur Natur; bei jenem läßt sich die getrennte Behandlung von Künstler und Publikum nicht mehr vermeiden. Das liegt daran, daß hier die Produktivität in Gestalt ihrer Werke sichtbare Zeichen hinterläßt, während das Verhältnis des Künstlers zur Natur als zu seinem Stoffe ebenso innerlich ist als das des Genießenden zu ihr als ästhetischem Gegenstande, solange das Ergebnis des künstlerischen Umbildungsprozesses nicht in einer äußeren Form niedergelegt ist.

3. Damit ergibt sich ein zweiter Unterschied zwischen dem Verhalten des Künstlers und des Zuschauers. Dieser Unterschied ist nicht ein bloß äußerlicher, der zu der inneren Verschiedenheit der beiden Seelenverfassungen einfach hinzukäme, sondern er liegt in ihnen selbst begründet, fällt also eigentlich damit zusammen. Wo der Abschluß des ästhetischen Erlebnisses in einem Werke fehlt, da muß dieses Erlebnis selbst anders beschaffen sein, als ein Erlebnis, welches in eine Schöpfung ausmündet. Der Übergang des dem Künstler innerlich vorschwebenden Bildes in ein äußeres Werk ist gleichsam ein natürliches Herauswachsen. Das Schaffen des Künstlers in einem äußeren Material ist nur die Fortsetzung des inneren Gestaltens[9]). Die künstlerische Produktivität trägt in sich selbst

[7]) Das ist der Hauptgrund für H.s Ineinanderflechtung der Psychologie des Schaffens und des Genießens.

[8]) Spekulativ betrachtet ist das Verhältnis eine Unwahrheit — „nur das Unendliche, die Idee ist wirklich“ (Phil. d. Rechts, § 140, S. 204) —, die sich deshalb aufzuheben hat. (Über das empirische Verhalten vergl. S. 76.) Hierin liegt die Notwendigkeit begründet, daß der Geist von der Kunst zur Religion und schließlich zur Philosophie übergehen muß, d. h. zu einer Stufe, auf der die Verinnerlichung des (außenstehenden) Werkes und die Gestaltung der Innenwelt in e i n e r Persönlichkeit vereint sind und beide Gebilde vollkommen zusammenfallen, so daß also Subjekt und Objekt endgültig eines geworden sind.

[9]) „Diese Gestaltungsweise ist s e i n e Art der Empfindung und Anschauung.“ (Ästh. I, S. 359.) „Was in seiner Phantasie lebt, kommt ihm dadurch gleichsam in die Finger, wie es uns in den Mund kommt,

die Notwendigkeit dieses Überganges von der Potentialität in die Realität, des Umschlagens des Begriffes in sein Anderssein [10]).

herauszusagen, was wir denken oder wie unsere innersten Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen unmittelbar an uns selber in Stellung und Gebärden erscheinen." (Ästh. I, S. 354.) Die hier entwickelten Anschauungen erinnern an diejenigen Konrad Fiedlers in seinen: Schriften über Kunst. Ihre Voraussetzung bildet die Grundansicht H.s über das Verhältnis von Leib und Seele, einer Verbindung von Parallelismus- und Wechselwirkungslehre. Der Leib ist (parallelistisch) die Erscheinung der Seele in der Sinnenwelt, der Begriff in seinem Anderssein. (Enzykl. § 216, Zusatz.) Sein Dasein ist aber auch nicht als „Erscheinung" ein selbständiges, das nun nach Naturgesetzen sich fortspinnt, sondern es kommt in jedem Augenblick erst durch die schöpferische Kraft des Geistes zustande. „Die Lebendigkeit dieses meines Körpers besteht darin, daß seine Materialität nicht für sich zu sein vermag, mir keinen Widerstand leisten kann, sondern mir unterworfen, von meiner Seele überall durchdrungen und für dieselbe ein Ideelles ist. Durch diese Natur meines Körpers wird die Verleiblichung meiner Empfindungen möglich und notwendig, — werden die Bewegungen meiner Seele unmittelbar zu Bewegungen meiner Körperlichkeit." (Enzykl. § 401, Zusatz.) Gabriel Séailles (Essai sur le génie dans l'art, p. 93) „. . l'image tend à s'exprimer par le mouvement." Hermann Cohen (Ästhetik des reinen Gefühls I, S. 130): „Wir sehen sonach, daß die neuere Kunstwissenschaft auf die Grundform der Bewegung zurückgeht." H.s Lehre von der „Verleiblichung" der psychischen Inhalte ist in gewissem Sinne „motorisch".

[10]) H. stellt das Verhältnis des Schöpfers zum Werke durch dieselben Kategorien dar wie das Verhältnis der Idee zur Natur. Er spricht hier wie dort von „Entlassen" (Philos. d. Rel., S. 116; Enzykl. § 244), vom „Sichentschließen" der Idee (Enzykl. § 244) und des Willens (Philos. d. Rechts, II. Aufl., S. 46 f.). Überhaupt findet eine weitgehende Analogie statt zwischen der doppelten Tätigkeit des Begriffs einerseits, wie er in der Logik sich selbst bewegt und neue Kategorien erzeugt und in der Naturphilosophie die Natur hervorbringt, und zwischen seiner Produktivität im Menschen anderseits, wie er — sich fortentwickelnd — Gedanken, und — sich verkehrend — Werke erzeugt. Daß die ganze Schwierigkeit des Überganges von der Idee zur Natur — das „Daß" ist begrifflich und begreiflich notwendig, das „Wie" ist d a s Irrationale — sich in der Auffassung menschlichen Willens als seinem Begriffe immanent wiederholt, lehrt am besten die Betrachtung, die H. in der „Geschichte der Philosophie" (S. 1013) über die kantische Kritik des ontologischen Gottesbeweises anstellt, da, wo von den „hundert Talern" die Rede ist. Einmal nämlich besteht das „Hinausgehen über die Einbildung" darin, die bloß eingebildeten hundert Taler „wirklich zu machen", d. h. „Hand ans Werk"

Die bloße Potentialität „ist“ überhaupt noch garnicht[11]), erst die Tat ist. Die Persönlichkeit, „das Talent“ ist gleichfalls nichts anderes als die bestimmte ursprüngliche Individualität, betrachtet als inneres Mittel, oder „Übergang des Zweckes zur Wirklichkeit“. (Phänom., SS. 347, 348.) Wo es zu diesem Übergang nicht kommt, wo der innere Vorgang auf halbem Wege stehen bleibt, wo die Pläne des Künstlers unverwirklicht, seine Bilder subjektiv bleiben, da kann nur eine geringere Kraft und Lebhaftigkeit dieser Tätigkeit selbst die Schuld tragen. Es ist eine Schwäche des Begriffes vorhanden, sich zu verwirklichen und so zur Idee zu erheben, ebenso wie in der Natur die Idee sich oft ohnmächtig zeigt, den Begriff festzuhalten. Die psychologische Voraussetzung für die Umsetzung eines inneren Vorganges in die Äußerlichkeit ist seine größere Stärke. Wenn das innere Schaffen eine bestimmte Intensität erreicht hat, einen kritischen Punkt sozusagen, so schlägt es um in die Realität[12]). Eine starke schöpferische Veranlagung drängt mehr zum Ausleben als eine schwache; es kommt hier gleichsam nicht zur Entladung. Der Künstler unterscheidet sich somit von jedem Nichtkünstler durch sein stärkeres Innenleben. In erster Linie ist das produktive Element in ihm mehr entwickelt; aber da im Grunde dieses nicht von dem rezeptiven gesondert sein kann (wenn es auch überwiegt), so ist der Künstler auch zugleich besser zum Aufnehmen, zur Reaktion auf die Eindrücke der Außenwelt gerüstet. (Ästh. I, S. 353 ff.) Die — von H. freilich nicht gezogene — Konsequenz dieser Anschauung ist die,

---

zu legen, um sie in Besitz zu bekommen. Und wenige Zeilen weiter heißt objektivieren: Von der Vorstellung zum Begriffe übergehen!

[11]) Daher die Unmöglichkeit für H., pantheistisches und romantisches Naturgefühl anders als in künstlerischen Zeugnissen zu erblicken. Das bloß Innerliche, Subjektive hat überhaupt kein Sein, d. h. hier keinen Wert und kein Interesse.

[12]) Wir wissen ja aus der Logik (Bd. 3, S. 434 f.) und aus der Gesch. d. Philos. (S. 351), daß die Quantitätsänderung an einer gewissen Stelle zugleich eine Änderung der Qualität mit sich bringt. Die Geburt z. B. ist „ein qualitativer Sprung“. (Phänom. S. 7.) „Das sogenannte Gesetz „non datur saltus in natura“ paßt für die Selbstentzweiung des Begriffes durchaus nicht....“

daß nur der große Künstler imstande sei, wahrhaft zu genießen, daß die Fähigkeiten intensiven Genießens und gewaltigen Schaffens sich in derselben Persönlichkeit finden.

Ergab sich uns an früherer Stelle ein qualitativer Unterschied zwischen Genießen und Schaffen, so zeigt sich uns dieser jetzt als einer dem Grade nach[13]). Der Genießende ist verhältnismäßig mehr rezeptiv, der Künstler absolut; beim Genießenden überwiegt die Rezeptivität die Produktivität; da aber beim Künstler das ästhetische Erleben überhaupt gesteigert ist, so ist — absolut genommen — auch die Rezeptivität bei ihm stärker[14]). Aber weil H. sich nicht für das psychologische Problem des ästhetisch erlebenden Menschen selber interessiert, sondern für sein Verhältnis zum Kunstwerk, zur Objektivität, weil er vom Kunstwerk ausgeht, so vernachlässigt er die schwache, produktlose (und damit unwirkliche) Produktivität im Genießenden und die starke (aber nur als Voraussetzung bedeutungsvolle) Rezeptivität des Künstlers, und faßt bei beiden einmal nur die Einseitigkeit ihrer Beziehung zum Kunstwerk ins Auge, während er anderseits daran festhält, daß in der absoluten Persönlichkeit diese Einseitigkeiten subjektiv ebensowohl versöhnt sind, wie das Kunstwerk objektiv die beiden Beziehungen zu einer notwendigen Vereinigung bringt[15]).

---

[13]) Harald Höffding nimmt an, daß der Unterschied zwischen psychischer Aktivität und Passivität vielleicht nur einer dem Grade nach sei oder auf einer Abstraktion beruhe. (Über Wiedererkennen, Assoziation und psychische Aktivität, viertelj. Schr. f. wiss. Philos., Bd. 13, S. 422.)

[14]) Man vergl. die folg. Anm.

[15]) Wie das Sichselbstidealisieren der Natur, ihr Aussichhervorbringen des Menschen, die „Rückkehr" Gottes aus seiner Andersheit zu sich selbst und damit notwendig ist, so ist auch die verständnisvolle Anschauung des Kunstwerkes eine (im Sinne des logischen Postulates) notwendige Rückkehr der Seele (des Künstlers) in die (genießende) menschliche Subjektivität. Weil die Kehrseite des psychologischen Verhältnisses von Künstler und Publikum der metaphysische Gedanke ist, daß ein logisch-einheitlicher Prozeß in der Wirklichkeit in seine Seiten zerfällt (wie z. B. der Prozeß der Schuld und Sühne in Verbrecher und Geschworene), so konnte unsere Analyse noch nicht vollkommen befriedigen. Wir können erst im 2. Teile tiefer eindringen, wenn wir uns den Begriff der Entwicklung, wie H. ihn faßt, völlig klar gemacht haben.

2. Kapitel:

Das Kunstschaffen, der Künstler.

Die Produktivität als Sichselbstverkehren des Begriffes, die Vollbringung äußerer Taten und Werke ist zunächst allem Handeln gemeinsam. Was wir bis jetzt festgestellt haben, ist eigentlich der Unterschied von Schaffen und Genießen überhaupt.

Was das künstlerische Schaffen auszeichnet, ist die Tatsache, daß seine Produktionen nicht einfach aus der Potenzialität in die Realität übergehen und daß zwischen Gedanke und Werk, Begriff und Wirklichkeit keine tiefe Kluft bestehen bleibt (während sie anderseits auch nicht völlig gegensatzlos sind wie nach Phänom. S. 268 Arbeit und Sprache), sondern daß sie beim Heraustreten aus dem Subjekt den Hauch seiner Innerlichkeit auf den toten Stoff übertragen und diesen so aus der Realität in die Idealität erheben [16]). Diese Tätigkeit aber ist erst das wahre Wirken des Geistes, und so das künstlerische Schaffen das Schaffen κατ' ἐξοχήν Der Künstler „entkörpert und steigert sich zur Abstraktion des reinen Tuns". (Phänom., S. 646) [17]). Der Künstler ist die reine Produktivität — die höchste Freiheit und Notwendigkeit zugleich (Enzykl. § 560) —, welche auf ihrem Gipfel Genie ist. Genie — das ist Schaffenskraft und Ursprünglichkeit, „die allgemeine Kunstbefähigung und Beseelung" (Ästh. I, S. 357) und die Fähigkeit, „eine neue Gattung" künstlerischer Erzeugnisse hervorzubringen (Enzykl. § 395, Zusatz), sind die Vorbedingungen jedes wahrhaft großen

---

[16]) Die „wirkliche Vernünftigkeit" des objektiven Geistes „behält die Seite äußerlichen Erscheinens an ihr." (Enzykl. § 483.) „Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Produkte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört...." (Ästh. I, S. 38.)

[17]) Wir haben gesehen, daß der Künstler im Hinblick auf seine Empfänglichkeit und Eindrucksfähigkeit psychologisch mit demselben Rechte das reine Leiden genannt werden könnte. Aber darauf kommt es hier nicht an; uns interessiert er nur als Künstler, d. h. in bezug auf sein Werk, welches er macht.

künstlerischen Vollbringens. Das Talent hingegen ist nur die Anlage zu einem besonderen Kunstzweige, — es ist als Bestimmtheit die Wirklichkeit des Genies[18]) — und kann ohne Genie nichts Bedeutendes leisten. Das Genie bedarf des Talentes als seiner Erfüllung und das Talent des Genies als einer natürlichen Kraftquelle, aus der es gespeist werden muß. Aus dem Vorhergegangenen ergibt sich leicht, welche Stellung H.s Lehre denjenigen gegenüber einnimmt, die das Genie als eine abnorme oder primitive Geistesanlage ansehen. Er erblickt allerdings in der künstlerischen Weise, die Welt zu betrachten, noch eine verhältnismäßige Kindlichkeit und verkennt auch nicht die Ähnlichkeit zwischen der Begeisterung des Psalmodisten und des dithyrambischen Lyrikers mit den Zuständen der Betäubung und Trunkenheit. Aber die Reife enthält die Kindlichkeit noch in sich, hat sie nicht ausgestoßen, und auch Abnormität und Norm sind nicht Gegensätze im Sinne der Ausschließlichkeit. Kein Mensch kann so abnorm sein, daß eine psychische Konstitution außerhalb des Begriffes des Psychischen fiele. Deshalb hat das Genie, das alle Seiten der Menschlichkeit einschließt, allerdings auch die Ansätze zum Wahnsinn in sich. Aber gerade diese Vielseitigkeit gibt ihm ebensosehr wieder den größten Abstand vom Wahnsinn, dessen Wesen in dem Überwuchern und Sichselbständigmachen einer Seite des Seelenlebens besteht[19]). Das Genie ist somit nicht der Art, sondern dem Grade nach von den gewöhnlichen Menschen

---

[18]) So ist es gemeint, wenn H. Genie die allgemeine, Talent die besondere Fähigkeit zur Produktion des Kunstwerkes nennt. Keineswegs aber liegt darin, daß das Genie „einen Umfang von Talenten haben" solle, wie Fr. Th. Vischer daraus schließt. (Ästhetik ..., 2. Teil, 1. Abt., S. 389.)

[19]) Wie dies zu verstehen ist, hat K. Rosenkranz in seiner Psychologie (2. Aufl., Anhang, S. 405) folgendermaßen auseinandergesetzt: „Die Erkrankungen des Selbstgefühls, der Kampf des Selbstbewußtseins um seine Anerkennung, die Verbildung der Phantasie, die Wut der Begierden und Leidenschaften sind in steter Bereitschaft, in steter Möglichkeit, fixiert zu werden. Allein das sogenannte gesunde Leben besteht eben in der Macht, solche Oszillationen, solche Ansätze zu negieren, das Abnorme, indem es zu werden trachtet, unter seine affirmative Übergewalt zurückzubringen. Zit. nach F. Exner: Die Psychologie der Hegelschen Schule, 2. Heft, S. 104 f., vergl. auch Enzykl. § 406, Zusatz.

unterschieden; es verkörpert das Wesen des Geistes am reinsten, es ist der wahrhafte Mensch [20]). Der Künstler steht somit wohl höher als die andern (mit Ausnahme des religiös und des philosophisch Schaffenden); aber er trägt nichts anderes in sich, als was im Begriffe des Menschen liegt und sich mehr oder weniger auch an andern findet. Nun aber verteilen sich die Seiten der noch sinnlich-geistigen Totalität auf die verschiedenen Individuen (oder auch Völker); die natürlichen Fähgkeiten finden sich einzeln vor, wie ja überhaupt die Natur das Außereinander ist. Und so ist das Allgemeine der künstlerischen Anlage in gewissem Grade in jedem Menschen vorhanden. Die Intensität aber einerseits, welche es zu wirklichen Schöpfungen kommen läßt, und die besondere Art anderseits, wie der einzelne Künstler sich äußert, also Genie und Talent, sind ihm allein eigentümlich und somit angeboren. Die Kunst nämlich fordert „eine spezifische Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt". (Ästh. I, S. 357.) H. hat, wie seine ganze Zeit, eine hohe Meinung von der Ursprünglichkeit und Naturgegebenheit des künstlerischen Genius. Nur dieses ist angeboren, während die wissenschaftliche Befähigung viel eher erworben werden kann. Diese Meinung hängt zusammen mit der Einschätzung des Sinnlichen als des (verhältnismäßig) Unmittelbaren, des Verstandesmäßigen als des Vermittelten. Weil die Tätigkeit des Künstlers sinnlich, anschaulich bildet, muß sie angeboren sein; weil der Gelehrte verständig denkt, und das Denken nicht wie die Anschauung in einem direkten Kontakt zur Außenwelt steht, sondern erst durch ihre Negativsetzung sich darüber aufbaut, muß er diese Fähigkeit erworben haben! Freilich leugnet H. anderseits nicht, daß in gewissem Grade auch der Verstand angeboren sein müsse, und daß die künstlerische Befähigung wiederum der Ausbildung be-

---

[20]) „Le genie artistique n'est plus un monstre, ni un miracle: il est l'esprit même." Gabriel Séailles: Essai sur le génie .... p. 4. Das Genie ist als Persönlichkeit, was der Enthusiasmus als Zustand: Eine Erhöhung des Menschlichen über das gewöhnliche Maß hinaus, die selbst doch noch menschlich bleibt.

dürfe, wenn aus ihr wertvolle Kunstwerke hervorgehen sollen; und so ist dieser Unterschied relativ, nicht absolut.

Die Tätigkeit des Künstlers ist auch nicht bloß sinnlich, sondern ebensosehr geistig (Ästh. I, S. 36) [21]; es gehört deshalb sowohl angeborenes Talent, bewußtloser künstlerischer Bildungstrieb wie bewußte Besonnenheit, Übung und Ausbildung zum Können. Wie das Kunstwerk Geist in anschaulicher Form, so ist seine Herstellung eine Einheit von sinnlichem und vernünftigem Tun. Die Konzeption der Idee des Kunstwerkes und ihre Ausbildung in sinnlicher Gestalt sind nicht getrennt in der Seele des Künstlers; es findet nicht etwa eine Übertragung aus der einen in die andere Welt statt (Ästh. I, S. 51 f.), sondern Idee und Gestalt werden als eines geschaut [22]), das ἰδεῖν umfaßt ἰδέα und εἶδος. Was den Künstler zu diesem Schauen befähigt, ist die — schaffende — Phantasie. Sie „ist der Mittelpunkt, in welchem das Allgemeine und das Sein, das Eigene und das Gefundensein, das Innere und Äußere vollkommen in Eins geschaffen sind." (Enzykl. § 457.) Die Phantasie ist das Organ der künstlerischen Produktivität, sie ist notwendig für jede Produktion der Schönheit (Ästh. I, S. 114), und ihre Funktion ist es, die von außen aufgenommenen Eindrücke zu idealisieren, d. h. sie in den Geist aufzunehmen, mit seinem Wesen zu durchdringen und sie so, „im Innersten verwandelt", der Welt zurückzugeben. Sie ist nicht schöpferisch in dem Sinne, daß sie neue Vorstellungselemente aus dem Nichts hervorriefe [23]); aber sie beschränkt sich auch nicht darauf, solche einzelnen Teile bloß zu verbinden, — dies ist der Beruf des in der Phantasie als aufgehoben enthaltenen Spiels der

---

[21]) „Doch ist sie weder auf der einen Seite nur mechanische Arbeit, als bloße bewußtlose Fertigkeit in sinnlichen Handgriffen, oder formelle Tätigkeit nach festen einzulernenden Regeln, noch ist sie auf der anderen Seite eine wissenschaftliche Produktion." (Ästh. I, S. 354.)

[22]) Fr. Th. Vischer spricht von einem Denken in Formen. (Das Schöne und die Kunst, S. 107.)

[23]) „Der Stoff, in dem der subjektive Gehalt sich ein Dasein gibt", kommt „von dem Gefundenen der Anschauung" her. (Enzykl. § 456.) „Der Mensch .... als künstlerisch schaffend ist eine ganze Welt von Inhalt, den er der Natur entwendet ..." (Ästh. I, S. 205.)

assoziativen Einbildungskraft (Enzykl. § 455) — sondern sie stellt eine Beziehung her zwischen dem Geiste und den Bildern, indem sie ihnen bestimmte, aus ihm geschöpfte allgemeine Vorstellungen (wie z. B. dem Löwen die Stärke) zuerteilt; sie „symbolisiert". Freilich wählt sie „zum Ausdruck ihrer allgemeinen Vorstellungen keinen anderen sinnlichen Stoff als denjenigen, dessen „selbständige" Bedeutung dem bestimmten Inhalt des zu verbildlichenden Allgemeinen „entspricht"..... Die „dichtende" Phantasie gebraucht zwar den Stoff freier als die bildenden Künste, doch darf auch sie nur solchen sinnlichen Stoff wählen, welcher dem Inhalte der darzustellenden Idee adäquat ist." (Enzykl. § 457, Zusatz) [24]).

Die Symbole, in welche die Phantasie ihre Vorstellungen kleidet, sind einmal Farben, einmal Töne, Formen oder Vorstellungen. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Künsten beginnt nicht erst bei der Bearbeitung des Materials, sondern schon in der inneren Gestaltung, der Einbildungskraft. „Dem Bildhauer verwandelt sich alles zu Gestalten....." (Ästh. I, S. 53.) „Ein Musiker ..... kann das Tiefste, was sich in ihm regt, nur in Melodien kundgeben, und was er empfindet, wird ihm unmittelbar zur Melodie, wie es dem Maler zu Gestalt und Farbe und dem Dichter zur Poesie der Vorstellung wird, die ihre Gebilde in wohllautende Worte kleidet." (Ästh. I, S. 359.) Der abstrakte Gedanke bleibt im Elemente der Allgemeinheit, aber das sinnliche Bild muß notwendig die Form der Einzelheit und Bestimmtheit annehmen. Der Trieb des Künstlers nach Anschau-

[24]) Mit dieser Stelle scheinen andere in Widerspruch zu stehen, welche die griechische Kunst, deren Formen dem Inhalte adäquat sind, eben deshalb als nicht mehr symbolisch bezeichnen, wir müssen es uns hier versagen, auf diesen Punkt näher einzugehen, und verweisen auf die späteren Teile. Hier bedeutet das Symbol die von der Phantasie geschaffene und intuitiv zu erfassende Einheit eines Sinnlichen und Geistigen, welche für den Künstler „Ausdruck", für den Betrachter „Einfühlung" ist. Der an sich absolute Geist als das Ideal ist die „konkrete Gestalt, in welcher die natürliche Unmittelbarkeit nur Zeichen der Idee, zu deren Ausdruck durch den einbildenden Geist so verklärt ist, daß die Gestalt sonst nichts anderes an ihr zeigt; — die Gestalt der Schönheit." (Enzykl. § 556.)

lichkeit treibt ihn aber nicht nur zur bestimmten Vorstellung, sondern sogleich darüber hinaus. „Der Künstler hat den natürlichen Trieb, alles was er in seiner Empfindung und Vorstellung hat, sogleich zu gestalten.“ (Ästh. I, S. 359.) Er besitzt die Gabe wirklicher Ausführung ebenso unmittelbar wie die Fähigkeit zur theoretischen Vorstellung; „beides ist im echten Künstler verbunden“. (Ebenda.) „Allerdings gehört zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit, je größer jedoch und reichhaltiger das Talent und Genie ist, desto weniger weiß es von einer Mühseligkeit im Erwerben der für die Produktion nötigen Geschicklichkeiten.“ (Ebenda.) „Und so ist denn auch bis auf einen gewissen Grad hin mühelose Geschicklichkeit im Technischen ein Zeichen angeborenen Talents.“ (Ästh. I, S. 53.) „Als Naturanlage kündigt sich ein solches Talent denn auch meistenteils schon in früherer Jugend an und äußert sich in der treibenden Unruhe, lebhaft und rührig sogleich in einem bestimmten sinnlichen Material zu gestalten....“ (Ebenda.) Wie H. das Aufnehmen äußerer Eindrücke und die Erinnerung an sie als Voraussetzungen der Produktion erkennt, so bezeichnet er auch eine gute Auffassungskraft und ein treues Gedächtnis als wesentliche Eigenschaften des Künstlers (Ästh. I, S. 353), und zwar muß diese Auffassungsgabe sowohl die Außenwelt als die innere Welt der Seele zu ergreifen befähigt sein, „und zu dieser doppelten Kenntnis muß sich die Bekanntschaft mit der Art und Weise fügen, wie das Innere des Geistes sich in der Realität ausdrückt und durch deren Äußerlichkeit hindurchscheint.“ Ohne vielseitige Erfahrung und reines, tiefes Erleben ist kein großer Künstler denkbar: „es muß Vieles und Großes durch seine eigene Brust gezogen, sein Herz muß schon tief ergriffen und bewegt worden sein, er muß viel durchgemacht und durchgelebt haben, ehe er die echten Tiefen des Lebens zu konkreten Erscheinungen herauszubilden imstande ist.“ (Ästh. I, S. 356.) Der echte Künstler ist auch stets eine große Persönlichkeit. „Die künstlerische produktive Phantasie... ist die Phantasie eines großen Geistes und Gemüts.“ (Ästh. I, S. 52.)

Daher genügen Phantasie und natürliches Talent, Leidenschaft und Gemüt nicht allein, sondern es muß auch die Besonnenheit hinzukommen, welche allein den Gehalt des Erlebten erfassen und sich über ihre Zwecke Rechenschaft geben kann. „Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit zu meinen, Gedichte, wie die homerischen, seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung, vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut." (Ästh. I, S. 355.) Kälte in Glut, Klarheit in Leidenschaft — das ist die Natur, die Seelenverfassung des echten Künstlers. Der Weg zu ihr führt ihn durch seine Kunst hindurch. Dadurch, daß er seine Leidenschaften als objektive Gebilde vor sich hinstellt, werden sie ihm soweit entfremdet, daß er sie mit der Kühle des Außenstehenden betrachten kann[25]), wie der gewöhnliche Mensch durch Tränen seiner Erregung Ausdruck und Ableitung verschafft. (Ästh. I, S. 256.) Der Künstler bleibt nicht in der Gemütsverfassung befangen, er erhebt sich über sie und schwebt frei über seinem Stoffe. Sein Dichten erscheint als ein Spielen mit sich selber, mit seinen Zuständen und Erlebnissen, als eine Freude an der reinen und verklärten Form, die sie in dieser Freiheit annehmen. „Vor allem muß der Dichter bei solcher Schilderung der Gegenstände und Empfindungen nicht mehr in der Befangenheit der unmittelbaren Wünsche und Begierden stehen, sondern in theoretischer Freiheit sich schon ebensosehr darüber erhoben haben, so daß es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantasie als solche gibt." (Ästh. III, S. 463.) Dazu gehört eine „theoretische" Weltanschauung, welche dem Alter näher liegt als der Jugend. Denn im Alter sind zwar die Lebensinteressen noch vorhanden, aber nicht in der drängenden Jugendgewalt der Leidenschaften, sondern mehr in der Form von Schatten, so daß sie sich leichter

---

[25]) „.....und gerade in diesem Objektivieren des Gefühls im Schaffen ist ein guter Teil der befreienden Wirkung zu suchen, die die Dichter gern bei ihrem Schaffen hervorheben." Richard Müller-Freienfels: Zur Analyse der schöpferischen Phantasie, Vierteljahresschr. f. wissensch. Philos. u. Soziol., Bd. 33, S. 327.

den theoretischen Bezügen gemäß ausbilden, welche die Kunst verlangt.“ (Ästh. III, S. 273.) „Deshalb braust wohl in der Jugend der Genius auf .... aber das Mannes- und Greisenalter erst kann die echte Reife des Kunstwerks zur Vollendung bringen.“ (Ästh. I, S. 35.) Erst dem Greise Homer werden seine unsterblichen Gesänge zugeschrieben, „und auch von Goethe kann man sagen, daß er im Alter erst, nachdem es ihm gelungen war, sich von allen beschränkenden Partikularitäten frei zu machen, das Höchste geleistet hat.“ Auf dieser Höhe des Lebens blickt der Künstler mit klarem Auge in die Geheimnisse der Natur und des Menschenherzens. Er ist der Seher, der μάντις[26]), der die tiefsten Interessen des Geistes[27]), den Sinn des Lebens, das Wesen der Dinge[28]) ausspricht und alle und jede Einzelheit als ein Wirken des inneren göttlichen Geistes zu deuten und auszulegen weiß. Der Zweck, die Absicht des Künstlers ist dabei nur dieses Aussprechen selbst; so ist Kunst Ausdruck. In dieser ausdrücklichen Form hat der Künstler sich selbst befreit, er hat dem, was ihm wichtig und wertvoll war, eine Dauer über seine Lebenszeit hinaus verliehen (Ästh. III, S. 424), und zugleich eine Sprache geschaffen, in der er sich seinen Mitmenschen offenbaren, das gleichgestimmte Echo ihrer Gefühle hervorrufen kann. (Ästh. III, S. 426.) So ist Kunst gleichzeitig Mitteilung: „Das Kunstwerk ..... ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.“ (Ästh. I, S. 91.) Die Gemütsverfassung des Künstlers, wenn er den Gedanken zu seinem Werke faßt und es zur Ausführung bringt, seine „Stimmung“ ist Begeiste-

---

[26]) „Die μαντεία überhaupt ist Poesie, nicht willkürliches Phantasieren, sondern eine Phantasie, die das Geistige in das Natürliche hineinlegt und sinnvolles Wissen ist.“ (Philos. d. Gesch., S. 312.)

[27]) Die Kunst bringt das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten zum Bewußtsein und spricht es aus (Ästh. I, SS. 11, 19); sie hebt das Walten der allgemeinen Mächte in der Wirklichkeit hervor. (Ästh. I, S. 12.)

[28]) „In dieser Weise muß auch der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt durch seine Kunst vor uns hinstellen.“ (Ästh. III, S. 97.)

rung und Besonnenheit zugleich. Der unsinnliche apollinische Enthusiasmus läßt sich weder durch sinnliche Mittel noch durch die bloße Absicht hervorrufen. Er entzündet sich spontan an einem bestimmten Stoffe und besteht nur in dem Erfülltsein von ihm, in der Hingabe an die Sache und in der vollkommenen Vertiefung in sie. Er ist das Interesse, das der Künstler an ihr nimmt, und die Liebe, die sie ihm einflößt. Diese Liebe verklärt die Dinge, haucht ihnen ein neues Leben ein und teilt ihnen eine Schönheit mit, welche wir erst durch dieses Medium hindurch an ihnen sehen. (Ästh. III, SS. 59 f., 114, 218.)

Die Bestimmung der Kunst, das Innere des Menschen und der Dinge (das Göttliche) zum Vorschein zu bringen, führt es mit sich, daß der Künstler sich zu den Formen der Außenwelt, die er zu seiner Darstellung verwendet, nicht einfach empfangend und abbildend verhält[29]), sondern sie so umbildet, wie sie am meisten befähigt sind, den Gehalt auszudrücken, der ihnen selbst einwohnt oder der Brust des Menschen angehört. Die künstlerische Tätigkeit ist keine Nachahmung; deshalb braucht auch das Werk nicht für jeden Teil und einzelnen Zug ein Vorbild in der Natur zu haben. Es ist keine Zusammenstellung vorgefundener Formen (Ästh. I, S. 219: III, S. 505), vielmehr eine Schöpfung aus einem Guß, ein einheitlich beseeltes Ganze[30]). Der Künstler trägt ein Ideal in der Seele (vergl. 1. Abschn., S. 29), das ihn wie eine Leuchte durch das Gewirr der Naturformen hinführt. Findet er dort etwas, was ihm angemessen ist, so nimmt er es auf, wie überhaupt die größten Meister sich stets der gewissenhaftesten Naturtreue befleißigt haben. (Ästh. I, S. 318.) Er wird deshalb nur das abbilden, was durch einen glücklichen Zufall von

---

[29]) Nur durch Nachdenken kann der Dichter hoffen, „daß er das Herz oder die Seele der Sache aus allen sie verhüllenden Äußerlichkeiten herausheben und eben durch seine Anschauung „organisch" entwickeln werde." (Enzykl. § 450, Zusatz.)

[30]) „Diese Form, mit der jedes Kunstwerk „eine Welt für sich ist" und das Ganze des Daseins symbolisiert, verdankt es eben der persönlichen Seele, welche ihre eigene Wesensart in das Werk hineingelebt hat." Georg Simmel: Schopenhauer und Nietzsche, S. 55.

*

Natur so gestaltet ist, daß es seinen geistigen Sinn rein ausdrückt[31]), im ganzen aber das Aufgenommene seinen Zwecken gemäß verändern, idealisieren oder, wie z. B. in der Musik (Ästh. III, S. 193), völlig neu schaffen[32]). Da nun diese Tätigkeit in sich selbst schöpferisch ist und nur einen Stoff braucht, um an ihm ausgeübt zu werden, so ist es nicht wesentlich, ob der Künstler auch den Gegenstand zu seinem Werke selbst ersonnen habe, oder durch eine äußere Anregung, sogar einen Auftrag, auf ihn hingewiesen worden sei. (Ästh. I, SS. 271, 361; II, SS. 18 f., 25, 67 f.) „Die Veranlassung also zur Produktion kann ganz von außen kommen, und das einzig wichtige Erfordernis ist nur, daß der Künstler ein wesentliches Interesse fasse und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse. Dann kommt die Begeisterung des Genies ganz von selbst und ein echt lebendiger Künstler findet eben durch diese Lebendigkeit tausend Veranlassungen zur Tätigkeit und Begeisterung, Veranlassungen, an welchen andere, ohne davon berührt zu werden, vorübergehen." (Ästh. I, S. 362)[33]).

3. Kapitel:

Der ästhetische Genuß, insbesondere der Kunstgenuß.

Wie der Künstler vom ästhetisch Genießenden sich dadurch abhebt, daß er Werke schafft, so wird auch dieser durch die Beziehung auf seinen Gegenstand charakterisiert. Vom Künstler

---

[31]) „Nimmt er sich die Natur .... zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es so und so gemacht, sondern weil sie es recht gemacht hat." (Ästh. I, S. 207.)

[32]) In seiner Philosophie des Geistes sagt H., daß über das Prinzip der Nachahmung der Natur keine Verständigung mit einem so abstrakten Gegensatze möglich ist, „solange das Natürliche nur in seiner Äußerlichkeit, nicht als den Geist bedeutende, charakteristische sinnvolle Naturform genommen werde." (Enzykl. § 558.) „Schon die Skulptur war nicht ein Nachbilden bloß des natürlichen leiblichen Daseins, sondern ein Reproduzieren aus dem Geist, ..." (Ästh. III, S. 19.)

[33]) „Infolge der im Künstler angehäuften Spannkraft, die nach künstlerischer Gestaltung drängt, genügt oft ein geringfügiger Anlaß, um

trennt ihn das aufnehmende Verhältnis zum Werke, vom nicht-ästhetisch Aufnehmenden das Verhältnis zum Kunstwerke. Das innere Erlebnis des Kunstschauenden, das Gefühl des Schönen, läßt sich nur vom Objekte aus abgrenzen und untersuchen. Es ist das Fühlen, das vom ästhetischen Gegenstande als solchem, d. h. vom Schönen am Gegenstande hervorgerufen wird. Das Schöne aber ist das sinnliche Scheinen der Idee, wie es in Spuren schon in der Natur, in vollem Glanze erst im Kunstwerke vorhanden ist. Die wahre ästhetische Freude ist in erster Linie Freude an der Einheit von Form und Gehalt und zweitens an der Tiefe des Gehaltes — wenn er in schöner Form erscheint — und an der Lieblichkeit (bzw. Größe) der Form, wenn sie einen bedeutenden Gehalt verkörpert. Dementsprechend haben wir als außerästhetisches Interesse, das dem Kunstwerke gegenüber auftreten kann, das zu bezeichnen, welches sich entweder nur auf den Gehalt[34]) desselben richtet, ohne zu berücksichtigen, ob er auch angemessen ausgedrückt ist, oder in einem bloßen Genusse an der ansprechenden Außenseite besteht, der sich an der leeren Harmonie und Rhythmik der Form berauscht, oder eine Teilnahme für die reine Kunstform als solche, d. h. für die Geschicklichkeit des Künstlers ist.

Jedes Interesse, das einseitig am Inhalte haftet — sei es ein theoretisches oder praktisches —, ist aus dem ästhetischen Verhalten ausgeschlossen. Man darf einen ästhetischen Gegenstand weder zu Erkenntniszwecken ge-

---

die Eingebung eines komplizierten Werkes zustande zu bringen." (Otto Selz: Die Gesetze der produktiven Tätigkeit, Archiv f. d. ges. Psychol., Bd. 27.)

[34]) Gehalt bedeutet hier sowohl Sinn, Gedanke, als auch Inhalt (Motiv) des Kunstwerkes. Er läßt sich von der Form durch die Sprache scheiden; alles gehört zum Gehalt, was sich auch in der Sprache ausdrücken läßt, wenn man rein die logische Bedeutung der Worte in Betracht zieht. Was sich nicht in die Sprache übertragen läßt, ohne daß man ihre außerlogischen Qualitäten (die Bezeichnungen für Sinnesqualitäten, ihre Rhythmik, Klangwerte u. dergl.) hineinzieht, gehört zur Form.

brauchen, noch ihn auf seinen Nutzen hin ansehen. Die Kunst ist nicht dazu da, um zu belehren (Ästh. I, S. 65); sie dient weder wissenschaftlichen Zwecken, noch hat die Begierde, etwas Neues oder sonst Erwünschtes zu sehen, sich in das Kunstinteresse einzumischen. H. tadelt sowohl die Art des Vergnügens, das die französischen Zeitgenossen Ludwigs XIV. an der Aufführung von Racines Esther empfunden haben[35]), als auch das platte, spießbürgerliche Behagen, sich selbst in seiner täglichen Umgebung auf der Bühne wiederzufinden, welches die Kotzebueschen Stücke beim deutschen Theaterpublikum hervorriefen. (Ästh. I, S. 337.) Zu dieser unkünstlerischen Befriedigung des Wissenstriebes kann auch die Freude über das Bildnis eines berühmten oder sonst bekannten Menschen gehören (Ästh. III, S. 96); ebenso ist auch der Genuß des Wiedererkennens untergeordnet, sei es als Bewunderung der Nachahmung, „welche sich dann nur aus einer bloß äußerlichen Vergleichung eines Kunstwerks und eines Naturwerks" (Ästh. III, S. 56) herschreibt, sei es als allzupeinliches und kleinliches Verlangen nach geschichtlicher Treue und Richtigkeit (Ästh. I, SS. 339, 342) oder als Zufriedenheit, die abstrakte Bedeutung eines Kunstwerkes zu verstehen[36]). Das praktische Interesse an Kunstwerken macht sich meistens so geltend, daß man vom Kunstwerke moralische Besserung, religiöse Erbauung oder politischen Einfluß verlangt. Das Kunstwerk aber hat seinen Zweck in sich selbst und es ist verkehrt, es als Mittel für sittliche Bestrebungen gebrauchen zu wollen oder darin seinen Wert zu erblicken. (Ästh. I, S. 71; III, S. 540.) Ebensowenig hat das religiöse Gemüt Forderungen an das Kunstwerk zu stellen. „Der Kunst als solcher gehört die Andacht nicht an." (Ästh. I, S. 133.) „Die Frömmigkeit will nur überhaupt an den Gegenstand er-

---

[35]) „Wozu nur der Hof und besonders Privilegierte gelangen konnten, das sahen hier auch die übrigen Stände — die entrée des Königs in Verse gebracht." (Ästh. I, S. 336.)

[36]) „Der Laie liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik zu; der Kenner dagegen .... wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt." (Ästh. III, S. 213.)

innert sein“ (Ästh. II, S. 379), und „die am meisten religiös verehrten wundertätigen Bilder sind, künstlerisch betrachtet, gerade die allerschlechtesten“. (Ästh. III, S. 78.) Ebenso verunreinigt das einseitige politische Interesse die wahre Kunstbegeisterung[37]). Ein stoffliches Interesse ist auch die menschliche Rührung über dargestellte Vorgänge. So mißbilligt H. es, daß „die Masse der“ damals „neueren Bühnenstücke weniger auf Poesie als auf Theaterwirkung Anspruch“ mache und statt auf die wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung losgehe“. (Ästh. III, S. 540.) Eine ähnliche Wirkung wie das subjektiv Rührende hat auch das Angenehme. (Ästh. II, S. 98.) Von demselben Gesichtspunkte aus verurteilt H. auch die aristotelische Forderung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erregen solle, in dieser Allgemeinheit; oder vielmehr bekämpft er die modernen Ausbildungen und Weiterbildungen dieser Lehre. Er wendet sich sowohl gegen die französische Form derselben, welche den Zweck der Kunst in der Erweckung und Erregung aller Leidenschaften und Gefühle, unabhängig von ihrem Werte, sieht (Ästh. I, SS. 60, 62), d. h. das Wesentliche des Kunstgenusses in einer Art Funktionsfreude erblickt — wie wir heute sagen würden —, als auch gegen die englisch-schottische, welche die ästhetische Gemütsbewegung hauptsächlich aus der Sympathie mit dem dargestellten Inhalte zu erklären versucht. Die tragische Rührung ist nicht das gewöhnliche Mitleid mit dem Unglücke des Helden. (Ästh. III, S. 531 f.)

Wie das Kunstwerk ein Ganzes, eine Einheit aller beteiligten Faktoren darstellt, so duldet auch die ästhetische Aufnahme kein Hervortreten einzelner „Seelenvermögen“; sie ist Anschauen, Fühlen, Verstehen, reines Wollen zugleich. Der ganze Mensch in seiner Einheitlichkeit steht dem Kunstorganismus

---

[37]) „. . leidet . . . die poetische Freiheit des Werks darunter, so kann zwar der Dichter durch dieses Herauswenden seiner .... Tendenzen wohl einen großen Eindruck auf das Publikum hervorbringen, das Interesse jedoch, das er erregt, wird dann nur stoffartig und hat mit der Kunst selbst weniger zu schaffen.“ (Ästh. III, S. 509.) H. verbannt dasjenige Interesse aus dem ästhetischen Gefallen, welches nicht am künstlerischen Werte des Werkes haftet, sondern durch Assoziationen zustande kommt, die mit diesem Werte in keinem notwendigen Zusammenhang stehen.

gegenüber. Wie in diesem jedes Moment künstlerisch nur soweit wertvoll ist, als es sich der leitenden Idee unterordnet, so muß auch die Reaktion auf das Einzelne gegen die Wirkung des Ganzen zurücktreten, wenn der ganze Mensch ästhetisch beteiligt, d. h. der Mensch ganz ästhetisch beteiligt sein soll. Aus dem Strome der Lebendigkeit, welcher die Gestalt des schönen Gegenstandes durchflutet, quillt uns die echte Freude am Kunstwerk; denn in der Lebendigkeit findet das Ich sich selber: So ist Einfühlung oder besser Eingeistung (Goethe spricht im französischen Haupttheater 1828, Kunst und Alterthum, von „sich eingeisten") bei allem ästhetischen Genießen die Grundlage.

Je nach der Art des Gegenstandes ist auch das innere Leben selbst ein anderes und wird in anderer Weise von uns gefühlt. In der anorganischen Natur, in den einfachen Farben, Formen und Tönen tritt uns noch nicht das Leben, der Geist direkt entgegen; aber sie werden uns zu Symbolen, in denen die Seele ein sich Verwandtes ahnt durch die geheimnisvollen Ähnlichkeiten und Zusammenhänge, die sie mit ihren Stimmungen haben. (Enzykl. § 401, Ästh. III, S. 66.) Dieser Zusammenhang ist teils aus Gewohnheit, aus bloßer Konvention entstanden, teils aber werden wir dadurch, daß gewisse äußere Eindrücke von Farben, Tönen usw. bestimmte Stimmungen in uns hervorrufen, dazu gedrängt, unmittelbare Beziehungen zwischen den Empfindungen und den Stimmungen anzunehmen. Diese Stimmungen sind — obgleich sie in schwächerem Maße auch bei Tieren schon auftreten — spezifisch anthropologisch, d. h. sie gehören der natürlichen Seele des Menschen an und sind damit zugleich physiologisch und psychologisch. Daß H. ein physiologisches Moment in der ästhetischen Stimmungserregung nicht verkennt, zeigt die Bemerkung, purpurrot habe von jeher als die „königliche" Farbe gegolten, weil sie die „machtvolle, für das Auge angreifendste Farbe" sei. (Enzykl. § 401, Zusatz.) Die auf verschiedenen Wegen hervorgerufenen Assoziationen sind nicht unbeteiligt an der Entstehung der Einfühlung. Jedoch ist auch hier, wie überall, der Nachdruck auf die tätige Rolle des Subjekts zu legen; „die verschiedenen Gemütsstimmungen

geben allen Vorstellungen eine eigentümliche Beziehung, die heiteren eine heitere, die traurigen eine traurige". (Enzykl. § 455.) Das Ich erteilt den Dingen ihre „geistige Farbe".

Wie die Farben, so erregen auch die Töne eigentümliche Stimmungen in uns. Der Ton, als tierischer und menschlicher Schrei, Sprache und Gesang, ist Kundgebung fühlender Wesen; er verrät Freude und Schmerz, Sanftmut und Wildheit; in ihm offenbart sich uns unmittelbar das Leben. (Enzykl. § 401, Ästh. III, S. 192.) Der Geist aber spricht zu uns aus der verinnerlichten und vergeistigten Tonsprache — der Musik. Hier hat sich der Mensch den ursprünglichen Naturlaut ganz zu einem Instrumente gemacht, auf dessen Saiten er das reine Leben seines Innern ertönen läßt: „Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt, und sich in ihrem Vernehmen befriedigt fühlt." (Ästh. III, S. 193.) Der Ton hat die Daseinsform der Zeit, dieselbe wie das Ich (das Sein der Zeit ist das Ich); deshalb dringt sie am tiefsten in das Ich ein, ergreift es in seinem Mittelpunkt und versetzt es (durch den Rhythmus) in die ihm selbst eigentümliche Bewegung, „während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt. Dies ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben läßt." (Ästh. III, S. 151.) Ebenso wie die Seele im eigentlichen Tone ihr Wesen wiederfindet, so beruht auch die Freude an Takt und Rhythmus darauf, daß „das Selbstbewußtsein" „in dieser Einförmigkeit" sich selber als Einheit wiederfindet, „insofern es teils seine eigene Gleichheit als Ordnung der willkürlichen Mannigfaltigkeit (!) erkennt, teils bei der Wiederkehr derselben Einheit sich erinnert..... Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Takt in diesem Wiederfinden seiner Selbst erhält, ist um so vollständiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als solchen zukommt, sondern etwas ist, das nur dem Ich angehört und von demselben zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist." (Ästh. III, S. 161) [38]).

[38]) Einen rein psychologischen, allerdings unrichtigen Erklärungs-

Außer den Farben und Tönen sind es zunächst die Formen und Formverhältnisse, denen eine symbolische Bedeutung zukommt. Die Form überhaupt ist für H.s wie schon für Plotins Ästhetik der rationale Faktor der unlebendigen Natur. Was nicht liebt, so haben wir gesehen, hat die Idee außer sich. Das geistige Element erscheint als ein Außen an ihm, und dieses Außen ist seine Form, die in ihrem Zusammenhang, ihrer Gebundenheit zugleich eine Schöpfung unseres synthetischen Schauens ist. Im Elemente des Formalen erkennt der Geist sich wieder. Daher werden ihm bestimmte Gestaltungsweisen symbolisch für Arten und Zustände seines eigenen Seins; deshalb bevorzugt er Formen, die in charakteristischer Weise sein eigenes Leben auszudrücken scheinen. So sagt H. (Ästh. II, S. 306): „Aber ein längliches Viereck, z. B. mit rechten Winkeln, ist gefälliger als ein Quadrat, weil beim Oblongum in der Gleichheit auch Ungleichheit ist", und an anderer Stelle über die Anordnung der Personen auf dem Gemälde der sixtinischen Madonna von Raffael: „Überhaupt ist sie für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das sonst zerstreute Nebeneinander zusammnefaßt und der Gruppe eine äußere Einheit gibt." (Ästh. III, S. 92.) Wie man sieht, ist in beiden Beurteilungen die Gefälligkeit der Form zurückgeführt auf die sogenannte Einheit in der Mannigfaltigkeit. Der Geist, der selber eine Einheit in der Mannigfaltigkeit ist, will sich im Schönen finden [39]). Hierin liegt auch

---

grund des musikalischen Genusses macht H. geltend, wenn er sagt: „Das Harmonische reduziert sich auf die ganz äußerliche Harmonie von Zahlen, deren Verhältnisse sich am leichtesten auffassen lassen und damit eine Befriedigung gewähren ....". (Logik, Werke III, S, 407.)

[39]) Ähnliche Erklärungsversuche aus neuerer Zeit: „Einheit in der Mannigfaltigkeit gefällt, weil das Bewußtsein Verschiedenheit seiner Inhalte voraussetzt, aber selbst eine Einheit ist." E. H. Donkin: Suggestions on Aesthetic, Mind, N. S. VI, p. 511—525, 1897, bespr. v. Heymans (Groningen), Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. S., Bd. 17. Auch Th. Lipps sucht die Einheit in der Mannigfaltigkeit als Ursache des ästhetischen Genusses aus der Gleichartigkeit der Seele abzuleiten. „Vom Gesichtspunkte der Einheit in der Mannigfaltigkeit aus scheinen auch die Resultate der Fechnerschen Experimente mit dem goldenen Schnitt und andere lineare Verhältnisse ihre Erklärung zu finden." A. Döring: Die ästheti-

der Grund der Befriedigung, welche der Geist bei der Betrachtung der Gesetzmäßigkeit erlebt, eine Gesetzmäßigkeit, die „bereits eine Totalität wesentlicher Unterschiede“ ist. (Ästh. I, S. 175.) „In dieser Befriedigung liegt das Vernünftige, daß sich der Sinn nur durch die Totalität, und zwar nur durch die dem Wesen der Sache nach erforderliche Totalität von Unterschieden genug tun läßt. Doch bleibt der Zusammenhang wiederum nur als geheimes Band, das für die Anschauung eine Sache teils der Gewohnheit, teils der tieferen Ahnung ist.“ (Ebenda.) Das Verlangen nach Harmonie im Kunstwerk ist so stark, daß der Sinn, wenn er eine Seite einer Sache vor sich hat, eine Ergänzung zu einer Gesamtheit vornimmt[40]). „Die Forderung solcher Totalität kann soweit gehen, daß, wie Goethe sagt, das Auge, wenn es auch nur eine Farbe als Objekt vor sich hat, subjektiv dennoch ebensosehr die andere sieht.“ Die größte Bedeutung haben die symbolischen Beziehungen zwischen äußeren Formen und inneren geistigen Bestimmungen in der Baukunst. Wie die Baukunst überhaupt aus dem Bestreben hervorgegangen ist, dem Geiste eine angemessene Umgebung zu schaffen, so sind nun alle architektonischen Formen bedeutungsvoll im Hinblick auf diesen Sinn und Zweck. So kommt es, daß die Ahnung symbolischer Beziehungen in der Baukunst, die „Einfühlung in architektonische Formen“ bei H. nicht getrennt ist von der Erfassung ihrer Zweckmäßigkeit[41]). Das geheime

---

schen Gefühle, Zeitschr. f. Psychol. ... Bd. I, S. 177. Th. Ziegler (Das Gefühl, S. 150) betrachtet die Freude an gewissen Formverhältnissen ebenfalls als ein Gefallen an der Einheit in der M., will aber die Herleitung derselben daraus, daß das Ich — das Einheitsband der „mannigfaltigsten Bewußtseinsinhalte“ — sich darin wiedererkenne, nur als eine Vermutung aussprechen, die zuviel erkläre, als daß wir ihr unbedingt vertrauen dürften. Weitaus die meisten Forscher haben sich heute ja auch anderen, rein empirisch-psychologischen Erklärungsgründen zugewandt, bisweilen zurückgewandt.

[40]) Fehlt eine Hauptfarbe in einem Gemälde, so vermißt er etwas. (Ästh. III, S. 68.)

[41]) Wenn H. verlangt, man solle es der Dicke einer Säule ansehen, daß sie das Gebälk „tragen“ könne, so liegt hierin zunächst nur die Forderung sichtbarer Zweckmäßigkeit. Die Tatsache aber, daß die Baukunst als symbolisch betrachtet wird, und der Zusammenhang zwischen Symbol

Leben, die Seele eines Gebäudes, ist nichts anderes denn das geistige Bedürfnis, als dessen Ausdruck und Erfüllung es aufgerichtet worden ist. So finden wir das rastlose Hinausstreben der Ägypter, ihr Suchen nach sich selber in seinen Sphinxen, Labyrinthen und Memnonsäulen wieder. Der heitere, diesseitige, gesellige Geist der Griechen spricht uns an aus den behaglich offenen, breit hingelagerten Säulenhallen seiner Tempel und Paläste (Ästh. II, SS. 286, 319, 322), und in dem feierlich emporragenden, — Stille und Dämmer in seinen Hallen bergenden — Dome[42]) weht uns der Hauch des verinnerlichten und zum Ewigen emporstrebenden Christentums an.

Je mehr Leben der ästhetische Gegenstand selber in sich enthält, desto leichter wird es uns, uns in ihn einzufühlen. In die Natur[43]), in die Landschaft leben wir uns wirklich ganz ein, wenn wir sie ästhetisch genießen. Wir fühlen uns verwandt mit dem allgemeinen Leben in der Natur. Ihre „milde Heiterkeit", ihre „winterliche Erstarrung", ihr „Erwachen am Morgen", ihre „Abendruhe" sind bestimmten Gemütszuständen gemäß. „Die ruhige Tiefe des Meeres, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältnis zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brausen, Heranschwellen, Überschäumen, Brechen der sturmgepeitschten Wellen[44]) die Seele zu

---

und Einfühlung berechtigen uns doch wohl zu dem Schlusse, daß auch hier der Terminus „Tragen" nicht bloß das mechanische Verhältnis der Säule zum Gebälk bezeichnet, sondern darüber hinausgehend ihre Ausdrucksfunktion.

[42]) — „dies Schauerliche, das zur Betrachtung einladet" — (Ästh. II, S. 338).

[43]) Stilistische Gründe lassen es zweckmäßig erscheinen, erst hier eine kurze Behandlung der Einfühlung in Naturgegenstände einzufügen, welche als Naturgenuß in den 2. Abschn. gehört hätte.

[44]) Die Einfühlung in den ersten der angeführten Beispiele ist mehr eine Stimmungs-, in den letzten mehr eine Tätigkeitseinfühlung, wie man später unterschieden hat. (Vergl. M. Geiger: Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung, Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie, C, 3, S. 50 f.) Auch eine Persönlichkeitseinfühlung kennt H.: Die Arkadier sprachen von einem Pan, „der im Düster des Waldes in Schauer und Schrecken versetzt". In den Quellen sahen die Griechen die Najaden, welche nicht „die objektive Sinnigkeit der Quelle" sind, sondern die subjektive des Subjekts selbst, welches dann weiter die

einem sympathetischen Tönen bewegen.“ (Ästh. III, S. 53, auch I, SS. 164, 167.) „Ebenso nennen wir Tiere schön, wenn sie einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat, wie Mut, Stärke, List, Gutmütigkeit (Ästh. I, S. 166, vergl. II, S. 426) usf.“, oder der das Leben durch seine Beweglichkeit erscheinen macht. „Es ist dies ein Ausdruck, der einerseits allerdings den Gegenständen eigen ist und eine Seite des Tierlebens darstellt, anderseits aber in unserer Vorstellung und unserem eigenen Gemüte liegt.“ (Ästh. I, S. 167.) Die menschliche Schönheit ist der Gipfel des Naturschönen, wie wir schon gesagt haben, oder sie geht vielmehr über diese hinaus. Im Menschen spricht der Geist eine verständlichere und vertrautere Sprache als in allen anderen Geschöpfen. Es ist so der Ausdruck der menschlichen Gestalt (wie natürlich anderseits auch wieder die Gestalt des Auszudrückenden), seine Haltung, Gebärde, Blick, Miene und Ton[45]), überhaupt die Körperbildung als sichtbar dem Geiste dienend, die ihn für uns schön machen. Der Mensch erscheint durch und durch beseelt und vergeistigt. Der Anblick der Beseelung schlägt die Brücke zwischen mir und dem anderen. „Der Blick ist das Seelenvollste[46]) (die Konzentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität); wie durch einen Händedruck und schneller noch setzt der Mensch sich durch den Blick des Auges mit dem Menschen in Einheit.“ (Ästh. II, S. 393.) Die

---

Najade zur Muse erhebt. Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen. „Doch der Musen unsterbliche Gesänge sind nicht das, was man hört, wenn man die Quellen murmeln hört, sondern sie sind die Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert.“ (Philos. d. Gesch., S. 310.)

[45]) „Miene und Gebärde, Ton ... geben sich sogleich für Zeichen aus.“ (Phänom., S. 288.) Max Scheler (Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle ..., S. 6) sagt über das Verständnis des fremden Ich: „... eine Symbolbeziehung, keine Kausalbeziehung liegt hier vor“, und in einer Anmerkung dazu: „Wir können auch sagen: Nicht eine bloße Beziehung des Anzeichens für das Vorhandensein „von etwas“, sondern die Beziehung eines echten Zeichens.“

[46]) „... in dem Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen.“ (Ästh. I, S. 193.)

Einheit, die der Blick herstellt, wird unmittelbar gewonnen [47]).

In der Wirklichkeit ist die Einheit von Form und Gehalt jedoch meistens nur in geringerem Grade vorhanden; die sinnvolle Betrachtung kann sich daher nur bis zur Ahnung erheben. Erst im Kunstwerk, in der vergeistigten Natur, findet das menschliche Gemüt sich ganz wieder. Aber auch hier gehört die Tätigkeit des anschauenden Subjekts dazu, die Einfühlung herzustellen: „Das Kunstwerk als sich selbst nicht wissend, ist in sich unvollendet und bedarf, weil zur Idee Selbstbewußtsein gehört, der Ergänzung, die es durch die Beziehung des Selbstbewußtseins zu ihm erhält [48]). In dieses Bewußtsein (also in das anschauende Subjekt) fällt ferner der Prozeß, wodurch das Kunstwerk aufhört nur Gegenstand zu sein, und das Selbstbewußtsein dasjenige, das ihm als ein anderes erscheint, mit sich identisch setzt. Es ist dies der Prozeß, der die Äußerlichkeit, in welcher im Kunstwerk die Wahrheit erscheint, aufhebt, diese toten Verhältnisse der Unmittelbarkeit tilgt und bewirkt, daß das anschauende Subjekt sich das bewußte Gefühl, im Gegenstand sein Wesen zu haben, gibt.“ (Philos. d. Rel., S. 116 f.) [49]). Das Kunstwerk macht uns aber die Einfühlung leichter als die Natur, einerseits weil es den geistigen Gehalt deutlicher, schärfer ausgeprägt vor uns hinstellt, und weil es anderseits die ästhetische „Einstellung“ nicht durch praktische Verknüpfung mit uns stört. Im gewöhnlichen Leben bleiben wir der Erscheinung des Schönen gegenüber „in einem durchaus praktischen Verhältnisse oder in einem Zustande der Gleichgültigkeit und unaufmerksamen Zerstreutheit stehen. Die Kunst aber der Darstel-

---

[47]) Der Geist ist „(nur) im Leibe für andere unmittelbar vorhanden.“ (Ästh. II, S. 12.)

[48]) Anderseits verhält sich einem geistvollen Gemälde, einem schönen Werke der Skulptur gegenüber „Seele zu Seele und Geist zu Geist“. Das Sinnliche ist hier „ein Schönes und die geistige Form das in ihm Beseelende und ein in sich selbst Wahres.“ (Philos. d. Gesch., S. 511.) Es ist eben ein Doppelvorgang: „je länger man solch ein Bild anschaut, desto tiefer sieht man sich hinein, sieht man es heraus.“ (Ästh. III, S. 98.)

[49]) Vergl. S. 54, Anm. 15.

lung verändert vollständig unseren Standpunkt zu derselben, indem sie ebensosehr alle die praktischen Verzweigungen abschneidet, die uns sonst mit dem Gegenstande in Zusammenhang setzen, und uns denselben ganz theoretisch entgegenbringt[50]), als sie auch die Gleichgültigkeit aufhebt, und unsere anderwärts beschäftigte Aufmerksamkeit ganz auf die dargestellte Situation hinleitet, für die wir, um sie zu genießen, uns in uns sammeln und konzentrieren müssen." (Ästh. III, S. 57.) Mehr noch als die bloße Lebendigkeit der Natur ist es das höhere Leben, die Beseeltheit, Vergeistigung des Kunstschönen, welche unserer Seele liebevoll entgegenkommt und sie zum Genusse einladet. In der religiösen italienischen Malerei „versinnlichen und beseelen" sich alle Gestalten zu „lebendiger Wirklichkeit des geistigen und leiblichen Daseins. Für diese Lebendigkeit bildet von seiten des Geistes jene natürliche Heiterkeit, von seiten des Körpers jene entsprechende Schönheit der sinnlichen Form das Grundprinzip, welche für sich, als schöne Form schon, die Unschuld, Froheit, Jungfräulichkeit, natürliche Grazie des Gemüts, Adel, Phantasie und eine liebevolle Seele ankündigt." (Ästh. III, S. 106.) „Diese streitlosere Innigkeit der Seele und ursprünglichere Angemessenheit der Formen zu diesem Innern macht die anmutige Klarheit und den ungetrübten Genuß aus, den uns die wahrhaft schönen Werke der italienischen Malerei gewähren müssen." (Ästh. III, S. 107.) Die Lebendigkeit und Beseeltheit ist es auch, die uns an den ganz andersartigen Niederländern erfreut. „Und wenn sie nun aus dem Unbedeutenden und Zufälligen auch in das Bäurische, die rohe und gemeine Natur" fortgehen, „so erscheinen diese Szenen so ganz durchdrungen von einer unbefangenen Froheit und Lustigkeit, daß nicht das Gemeine,..... sondern diese Froheit und Unbefangenheit den eigentlichen Gegenstand und Inhalt ausmacht." (Ästh. III, S. 123.) Menschliches Seelen-

---

[50]) Die praktische Verflechtung schließt auch den ästhetischen Genuß durch die Vermittlung der niederen Sinne aus. Die Verbindung mit ihren Objekten ist ein stoffliches Verschmolzensein, kein theoretisches Gegenüberstehen; sie sind nicht einzeln, selbständig, scheinhaft. (Ästh. I, S. 50; II, SS. 253; 254.)

leben, das Allgemeinmenschliche ergreift uns in der Kunst. (Ästh. II, S. 465; III, S. 349.) Die Kunst erregt unsere Leidenschaften und rührt uns. In ihr erleben wir alle Gefühle, deren unser Herz fähig ist. Was aber den wahren Wert und das wirkliche Interesse an diesen Erlebnissen ausmacht, das sind die sittlichen substantiellen Mächte, die πάθη, welche der Anblick der großen Kunst in unserer Brust aufwachen läßt: „Das Pathos nun bildet den eigentlichen Mittelpunkt, die echte Domäne der Kunst; die Darstellung desselben ist das hauptsächlich Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer. Denn das Pathos berührt eine Saite, welche in jedes Menschen Brust widerklingt, jeder kennt das Wertvolle und Vernünftige, das in dem Gehalt eines wahren Pathos liegt, und erkennt es an." (Ästh. I, S. 292) [51]). Wir müssen das Seelenleben im Kunstwerke verstehen und bis zu einem gewissen Grade damit sympathisieren, wenn wir es schön finden sollen (Ästh. III, S. 399); zugleich aber sind wir in einer höheren Sphäre als der des gewöhnlichen Verständnisses und Einverständnisses.

Wie hier die Freude des Zuschauers mehr am Gehalte haftet, der freilich in angemessener Weise erscheinen muß, so kann sie auch in anderen Fällen in erster Linie durch die Form entfacht werden, d. h. durch die Umbildung, die der Gehalt im Künstler erfährt, durch die künstlerische Tätigkeit. „Die Kunst erhebt durch ihre „Idealität" zugleich die sonst wertlosen Objekte, welche sie ihres unbedeutenden Inhalts ohnerachtet für sich fixiert und zum Zweck macht, und auf das unsere Teilnahme richtet, woran wir sonst rücksichtslos vorübergehen würden...." (Ästh. I, S. 206.) „In dieser formellen Idealität nun aber der Kunst ist es nicht der Inhalt selbst, was uns vornehmlich in Anspruch nimmt, sondern die Satisfaktion des geistigen Hervorbringens... Die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind." Über die holländische Genremalerei sagt H. (Ästh. II, S. 223): „Einen tieferen Sinn, der auf einen in sich selbst wahrhaften Gehalt

---

[51]) „Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein und erschüttert sie in ihren Tiefen." (Ästh. III, S. 532.)

geht, können dergleichen Gegenstände nicht befriedigen; wird aber auch Gemüt und Gedanke nicht zufriedengestellt, so versöhnt doch die nähere Anschauung damit. Denn die Kunst des Malens und des Malers ist es, von der wir sollen erfreut und hingerissen werden.... Was uns reizen soll, ist nicht der Inhalt und seine Realität, sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen.“ Die Freude an der Darstellung beschränkt sich nicht auf die Freude an ihrem Resultat, sondern sie kann sich auch auf die Tätigkeit des Künstlers selbst beziehen. So erklärt sich das größere Gefallen, welches wir oft an Skizzen und Handzeichnungen haben, im Verhältnis zu den doch als Kunstwerken abgerundeteren ausgeführten Gemälden teilweise daraus, daß wir in ihnen den Künstler gleichsam bei der Arbeit sehen. Der Weg von der Konzeption, der inneren Arbeit bis zur Ausführung ist hier kürzer, so daß uns jene unmittelbarer erscheint. (Ästh. III, S. 62.)

Allerdings kann die Freiheit, mit der der Künstler seinen Gegenstand behandelt, soweit gehen, daß unser Genuß dadurch beeinträchtigt wird. „Denn nur allzuhäufig freilich wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein, oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen, und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen soll.“ (Ästh. III, S. 207.) Je ungöttlicher, alltäglicher nun der Gehalt des Kunstwerks ist, desto mehr ergänzt und überwiegt schließlich das Entzücken über die Geschicklichkeit des Künstlers den Genuß an dem, was im Kunstwerke als solchem liegt. Aber auch diese Freude kann verschwinden, wenn das Produkt, das der Künstler hervorbringt, in sich gar zu wertlos ist, wenn entweder etwas sehr Häßliches dargestellt (Ästh. II, S. 157) oder etwas Gleichgültiges einfach nachgeahmt wird, und was dann übrig bleibt, ist die Freude an einem bloßen Kunststück (Ästh. I, S. 56), die dann ebenso außerästhetisch ist wie das Gefallen am Stoffe. „Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild

dem natürlichen Vorbild ist[52]), desto eher frostig und kalt, oder verkehrt sich in Überdruß und Widerwillen. Es gibt Porträts, welche, wie geistreich ist gesagt worden, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind, und Kant führt in bezug auf dieses Gefallen am Nachgeahmten als solchem ein anderes Beispiel an, daß wir nämlich einen Menschen, der den Schlag der Nachtigall vollkommen nachzuahmen wisse — und es gibt deren — bald satt haben, und sobald es sich entdeckt, daß ein Mensch der Urheber ist, sogleich solchen Gesanges überdrüssig sind. Wir erkennen darin dann nichts als ein Kunststück, weder die freie Produktion der Natur, noch ein Kunstwerk." (Ästh. I, S. 56.) So verschwindet überhaupt der Reiz des Unnatürlichen, Absichtlichen und Gemachten bald[53]); wir wollen die Natur selber vor uns haben, sei es nun die außermenschliche Natur der Landschaft als Umgebung, oder sei es die menschliche als Naturseite der künstlerischen Tätigkeit, welche den Eindruck des Ungewollten, und nicht vorsätzlich Hervorzubringenden erweckt. In der Kunst gilt noch mehr als im Leben das Goethesche Wort, daß man verstimmt wird, sobald man Absicht fühlt. Eine solche Absichtlichkeit spüren wir besonders überall da, wo auf den Effekt hin gearbeitet wird, wo der Künstler sich merklich bemüht, dem Publikum zu gefallen. „Der Effekt überhaupt ist die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, so daß sich das Gebilde nicht mehr für sich, ruhig, selbstgenügsam, heiter darstellt, sondern sich herauskehrt und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft, und sich mit ihm durch die Darstellungsweise selbst in Verhältnis zu setzen versucht." (Ästh. II, S. 250 f.) Eine ähnliche Wirkung findet überall da statt, wo das formale Element dem Inhalte gegenüber allzusehr betont ist, selbst wo nicht Absicht die Schuld daran trägt. Alles über-

---

[52]) Sulzer hatte gelehrt: „Ähnlichkeit rührt nicht proportional ihrer Größe nach, sondern um so mehr, je entfernter das nachgeahmte Bild seiner Natur nach vom Urbild ist." Fritz Rose: Johann Georg Sulzer als Ästhetiker und sein Verhältnis zu der ästhetischen Theorie und Kritik der Schweizer. (Archiv f. d. ges. Psychol., Bd. 10.)

[53]) „Die schöne freie Kunst ist sorglos in der äußeren Form, in der sie keine eigentümliche Reflexion, keinen Zweck, keine Absichtlichkeit merken läßt, ..." (Ästh. II, S. 249.)

wiegend Äußerliche, Gefällige kann deshalb nicht den echten ästhetischen Genuß erwecken. Das Anmutige (Ästh. II, S. 98) macht nur Anspruch darauf, dem Menschen zu schmeicheln; „das sinnliche Dasein .... ist es, was Interesse erregen und Befriedigung geben soll. Je mehr deshalb im Schönen der Reiz des dargestellten Daseins überwiegt, um desto mehr lockt die Anmutigkeit desselben von dem Allgemeinen ab, und entfernt von dem Gehalt, durch welchen der tieferen Versenkung allein könnte Genüge geleistet werden.“ (Ästh. II, S. 99.)

Verzeichnis der angeführten Schriften.

1. Gustav v. Allesch: Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 54.
2. H. Aschkenasy: Grundlinien zu einer Phänomenologie der Mystik. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Bd. 142. Heft 2.
3. Dr. phil. Beck: Die Ekstase, Ein Beitrag zur Psychologie und Völkerkunde. Bad Sachsa im Harz. 1906.
4. Hermann Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls. 1912.
5. Jonas Cohn: Hegels Ästhetik; Zeitschrift für Philosophie ..... 1902. Bd. 120.
6. Benedetto Croce: Grundriß der Ästhetik. Vier Vorlesungen. Autorisierte deutsche Ausgabe von Theodor Poppe (Wissen und Forschen, Schriften zur Einführung in die Philosophie. Bd. 5.)
7. Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906.
8. Wilhelm Dilthey: Die Jugendgeschichte Hegels: Abhandlungen der Berliner Akademie. 1905.
9. E. H. Donkin: Suggestions on Aesthetic. Mind. N. S. VI, p. 511—525. 1914, besprochen von Heymans, Groningen. Zeitschrift für Phsychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 17.
10. August Döring: Über Einfühlung: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8.
11. F. Exner: Die Psychologie der Hegelschen Schule. 1. u. 2. Heft. (1842).
12. Dr. H. Falkenheim: Hegel, große Denker, herausgeg. v. E. v. Aster, Bd. II.
13. Konrad Fiedler: Schrifen über Kunst. 1896.
14. Kuno Fischer: Hegels Leben, Werke und Lehre.
15. M. Geiger: Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie.
16. Karl Groos: Der ästhetische Genuß. 1902.
17. R. Haym: Hegel und seine Zeit. 1857.
18. Eduard v. Hartmann: Ästhetik II.
19. Hegels theologische Jugendschriften, herausgegeben von Dr. Hermann Nohl, Tübingen.
20. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems. Werke I.

21. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Phaenomenologie des Geistes, herausgegeb. von G. J. P. J. Bolland. Leiden 1904.
22. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Die Wissenschaft der Logik. Werke III, IV.
23. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, herausgeg. von G. J. P. J. Bolland. Leiden 1906.
24. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Werke. 2. Aufl. Berlin 1843. Bd. XIII, IX, X.
25. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Religion, mit einem Kommentar, herausgeg. von G. J. P. J. Bolland. 1. Teil: Text, 2. Teil Commentar, 1. Hälfte. Leiden 1901.
26. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. 2. Aufl. 1840.
27. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, herausgeg. von G. J. P. J. Bolland. Leiden 1908.
28. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte herausgeg. von F. Brunstäd. Leipzig (Reclam).
29. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wer denkt abstrakt? Werke XVII.
30. Harald Höffding: Über Wiedererkennen, Assoziation und psychische Aktivität. Vierteljahrsschrift f. wiss. Philos. u. Soziologie. Bd. 13, 14.
31. Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. 1901.
32. Alfred Lehmann: Die körperlichen Äußerungen psychischer Zustände, übersetzt von F. Bendixen.
33. Th. Lipps: Grundlegung der Ästhetik. I. 1903.
34. E. Lucka: Die Phantasie. 1908.
35. Erich Major: Die Notwendigkeit einer Ästhetik vom Standpunkte der Produktivität. Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 8.
36. Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. Bd. 8.
37. Richard Müller-Freienfels: Zur Psychologie der Erregungs- und Rauschzustände. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 57.
38. Julius Pap: Kunst und Illusion.
39. Hugo Renner: Eine Anregung für die Forschung nach der historischen Abhängigkeit Hegels. Philos. Wochenschrift u. Literaturzeitung. Bd. VI. 1909.
40. Fritz Rose: Johann Georg Sulzer als Ästhetiker und sein Verhältnis zu der ästh. Theorie u. Kritik d. Schweizer. Archiv f. d. gesamte Psychologie. Bd. 10.
41. Karl Rosenkranz: Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben. Berlin 1844.
42. Max Scheler: Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß. Halle a. S. 1913.
43. Gabriel Séailles: Essai sur le génie dans l'art.
44. Otto Selz: Die Gesetze der produktiven Tätigkeit. Archiv f. d. gesamte Psychologie.

45. Georg Simmel: Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus. Leipzig. 1904.
46. Robert Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. 1892.
47. Hugo Spitzer: Apollinische und dionysische Kunst. Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. I.
48. K. F. E. Thrandorff: Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. 1827.
49. Anna Tumarkin: Die Idealität der ästhetischen Gefühle. Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik. Bd. 125. Heft. 1. 1905.
50. Fr. Th. Vischer: Das Schöne und die Kunst. 1898.
51. Heinrich Wirtz: Die Aktivität im ästhetischen Verhalten. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. Bd. 8.
52. Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 1907.
53. Wilhelm Wundt: Psychologie. Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Festschrift f. Kuno Fischer. 1907.
54. Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. 6. Aufl. 1911. Bd. III.
55. Leopold Ziegler: Der abendländische Rationalismus und der Eros. 1905.
56. Th. Ziegler: Das Gefühl: Eine psychologische Untersuchung. 5. Aufl. 1912.

Lebenslauf.

Ich, Verfasserin dieses, bin geboren in Hamburg, als Tochter des Kaufmannes Moritz Heimann und seiner Ehefrau Dorothea Rosalie, geb. Benjamins, israelitischer Konfession, am 16. Januar 1885.

Ich habe die höhere Töchterschule und eine sog. Selekta besucht, jahrelang künstlerische Studien betrieben und, nach privater Vorbereitung, als Externe das Abiturientenexamen am humanistischen Wilhelm-Gymnasium in Hamburg abgelegt. Meine Studienfächer sind Philosophie, Mathematik und Physik, die von mir besuchten Universitäten sind Heidelberg, Berlin, Göttingen, München und Straßburg. Dort habe ich philosophische Vorlesungen und Übungen besucht bei den Herren Professoren und Privatdozenten: Drs. Windelband, Lask und Ehrenberg, Erdmann, Cassirer und Dessoir, Husserl, G. E. Müller, Reinach und Heinrich Maier, Geiger und Pfänder, Simmel und Schneider. Allen meinen geehrten Lehrern danke ich herzlich.